

# معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي

تأليف

دكتور

منصور عبد الرحمن

كلية التربية - جامعة عين شمس

الطبعة الأولى

١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م

الناشر المعارف بالقاهرة



# معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي

تأليف

دكتور

منصور عبد الرحمن  
كلية التربية - جامعة عين شمس

الطبعة الأولى

١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م

الناشر المعارف بالقاهرة





## الإهداء

إلى كل من جمعنا العلم في رحابه  
إلى طلابي في ربوع العالم العربي  
الذي أمل أن أكون قد غرست فيهم  
حب الحق والخير والجمال ؟

د. منصور عبد الرحمن



## مقدمة

الفن الأدبي - كغيره من الفنون - ظاهرة إنسانية تمر بمراحل إلى أن تنتهى بعملية التقويم وإصدار الحكم ، وهى تحتم إيجاد معايير تكشف عن مدى ما يتوافر فى العمل الأدبي من قيم ، وما ينطوى عليه من الخبرة الجمالية .

ومحاولة إيجاد معايير ثابتة ومحددة لقياس العمل الفنى من الصعوبة التى تكاد تبلغ حد الاستحالة ، إذ تتدخل فيها عوامل متعددة ومتداخلة ، بعضها يرجع إلى قيم ثابتة ومحددة يهتدى إليها الفكر ، وبعضها يرجع إلى الحس الجمالى الذى هو ثمرة التجارب (اللاشعورية) التى يخزنها المتذوق منذ طفولته ، وهى أمور نسبية وغير محسوسة ، ولهذا يصعب تحديدها بمقاييس عقلية ثابتة .

ومن هنا تضاربت الآراء ، وتعددت النظرات حول موضوعية الحكم الجمالى وذاتيته .

وقد سبق أن قدمت دراسة مستفيضة عن « مصادر التفكير المبدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى » انتهت فيها إلى وقوف النقد الأدبى عند العرب على كثير من القضايا والمسائل التى تتصل بفلسفة الفن الأدبى بأبعاده المختلفة ، وكان تناول نقاد العرب لما لا يفترق فى جوهره كثيرا عن تناول المحدثين . كما نهت هذه الدراسة إلى محاولة نقاد العرب وضع أسس ( علم الجمال العربى ) .

ولهذا شغلتنى فكرة الوقوف على بعض المعايير الجمالية للعمل الأدبي التى  
تكشف عن النظرة الجمالية عند العرب ، ومدى عمقها وأصالتها .

من أجل ذلك نهضت بهذا الجانب - قدر طاقتى - آملا الوفاء بما  
تصدت له . فكان هذا البحث الذى يتناول القيم التى تعد من معايير الحكم  
الجمالى فى النقد الأدبى .

وقد اقتضت طبيعة البحث الوقوف عند الظاهرة الجمالية فى تاريخ الفكر  
الإنسانى ، منذ أن عرض لها اليونان والرومان إلى أن انتهت إلى الفكر الغربى  
الذى تبلور فى ( علم الجمال ) بمفهومه الحديث ، وفى سياق هذا التناول لفكرة  
الجمال تعرضت الدراسة لكثير من قضايا النقد الأدبى ومسائله ومباحثه ،  
وطوفت بجوانب يجب أن يقف عليها دارس الأدب ونقده .

وقد كان للفكرة الجمالية عند العرب موضع بارز فى هذه الدراسة ، وعلى  
الرغم من أنها مبعثرة وفى إطار من الجزئية حيث لا تنتظمها نظرية فلسفية  
أو علمية إلا أننا لو تناولناها فى إطار من عصرها وتمثله الفكرى للقيم الجمالية ،  
وارتباطها بطبيعة الأدب العربى ومسار تطوره ، ووقفنا على هذه الأفكار  
والآراء التى تضمنها تراثنا الأدبى والنقدى بعمق وأناة - ولم نكتف بالنظرة  
السطحية - لوجدنا كثيرا مما يتباهى به الفكر الغربى قد عاش فى تاريخ النقد  
الأدبى عند العرب حتى لا نكاد نجد فكرة من الأفكار التى لها قيمتها إلا ولها  
ما يماثلها فى الفكر العربى ، نقول هذا دون محاولة اصطصاد مذاهب أو  
فلسفات نقول بها على العرب لمنسب لهم أمجادا ، وإنما حاولنا أن نكون  
الدراسة علمية موضوعية ، نعرض الرأى فى موضعه من الدراسة ، والفكرة  
فى مكانها ، وقد نتجاوز العرض إلى المناقشة الموضوعية لتبين الحقيقة .

وقد فرضت طبيعة البحث المنهج الذى احتدیناه ، فهو منهج ( تاريخى )



## ( ب )

يقف أمام الفكرة ويصلها بما قبلها وما بعدها ، وهو منهج (فنى) لأنه يتناول الفكرة بالتقويم وهو منهج (مقارن) لأنه يوازن بين الأفكار المتماثلة . كما حددت طبيعة البحث تقسيمه ، فهو يشتمل على بابين يتقدمهما تمهيد وينتهيان بخاتمة .

ففى « التمهيد » تناول البحث الظاهرة الجمالية على اعتبار أنها الركيزة التى تقوم عليها الحضارة الإنسانية فى انطلاقتها نحو الأكل والأفضل ، على اعتبار أن الجمال جزء جوهري من التجربة الإنسانية ويعمل أعظم المتناقضات فى حياة الفكر الإنسانى .

أما « الباب الأول » فقد تناول الفكر الجمالى عند مفكرى الغرب .

ويندرج تحت هذا الباب فصلان :

وقف « الفصل الأول » على الفكر الجمالى عند فلاسفة الإغريق ثم الرومان وقد بدأ بالنزعة المثالية عند « أفلاطون » وموقفه من الشعر على ضوء نظرية المثل ، وانتقل إلى تناول الفكر الجمالى عند « أرسطو » ومحاولته الجمع بين المحاكاة والجانب الخلقى فى إطار من الفن الأدبى ، وانتهى الفصل إلى تناول الفكرة الجمالية عند الرومان من خلال الوقوف على آراء « هوراس » فى فن الشعر ، وعن وظيفته فى المجتمع وأهدافه التعليمية والنفسية والجمالية .

وكان « الفصل الثانى » عن فكرة الجمال عند مفكرى الغرب الذين يعدون امتدادا للفكر الإغريقى ، ومنذ أن تحدد ( علم الجمال ) واستقل عن الفلسفة ، وأصبح له موضوعاته الخاصة به ، ومناهجه المستقلة ، اتخذت الظاهرة الجمالية أشكالا عدة ، وتعددت الآراء ، وتنوعت النظريات بين التجريد والتجريب ، وبين الدراسة النفسية المتصلة بالإبداع والتذوق الجمالى والارتباط بالنشاط الحضارى والاجتماعى الذى يتمثل فى علاقة الفنان بجمهوره .



( ج )

وقد حاول الفصل أن يلم بالسماة العامة لمحاولات إقامة ( علم الجمال ) على أسس موضوعية . وعن استمرار التأملات ( الميتافيزيقية ) في الفكر الجمالي ، ولم يكن هدفنا الوقوف على شتى النظريات الفلسفية لتفسير الخبرة الجمالية ، وإنما كان الهدف هو الوقوف على معايير الحكم الجمالي ، وما يتصل بذلك من قضايا الفن وطبيعته ووظيفته وتقويمه جماليا .

وقد استقل « الباب الثاني » بالفكر الجمالي عند العرب .

تناول « الفصل الأول » الظاهرة الجمالية ومعاييرها عند فلاسفة المسلمين ، ومدى تأثيرهم بالفكر الإغريقي ، والكشف عن الخصائص المشتركة للظاهرة الجمالية في بحوثهم .

وأما « الفصل الثاني » فقد حاول أن يستوعب معايير الحكم الجمالي عند نقاد العرب على مدى عصور الأدب المختلفة .

وقد أوجزت « الخاتمة » نتائج هذه الدراسة ، وأبرزت أهم معايير الحكم الجمالي وموقف نقاد العرب منها ، وبينت ما تفتح من أبواب لدراسات جديدة .

وبعد : فهذه محاولة بذات فيها غاية جهدي لاسير على درب أساتذتي كبار ، وعلماء أناروا لنا الطريق ، وكل ما أطمح إليه أن أكون أهلا للأخذ عنهم ، فأضفت لبنة في صرح بناء شامخ .

فإن كنت قد وفقت فبمعون الله وتوفيقه ، وإلا فبحسبي أنني حاولت معطيا أقصى طاقتي .

وله الحمد من قبل ومن بعد . وعلى الله قصد السبيل

د . منصور عبد الرحمن

# تمهيد

## أهمية الظاهرة الجمالية في الحياة الإنسانية

ما الإنسان ؟ سؤال قضت البشرية حياتها في محاولة الإجابة عنه ، ومنذ أن وجه « سقراط » هذا السؤال لنفسه وعجز عن تقديم الإجابة عنه ، فإنه مع هذا العجز قدم لنا مجموعة من الخصائص والظواهر الإنسانية مثل : الخير ، والحق ، والجمال وظل السؤال بلا جواب ١١ . وكانت محاولة الإجابة عنه هي طريق الكشف عن الظواهر الإنسانية .

ذلك أننا لا نستطيع أن نتبين حقيقة الإنسان كما نستكشف حقائق الأشياء المادية، ولهذا ظل الإنسان حياته يحاول البحث عن نفسه وذاته بالتأمل في وجوده وسط هذا الكون المحيط به ، وفي هذا التأمل تكون القيمة الحقة للحياة الإنسانية ، فحياة لا توضع موضع التأمل لا تستحق أن تستمر كما يقول « سقراط » ، فالتأمل العقلي لا الجانب المادي هو جوهر الإنسان ، وبهذا الجانب العقلي يصبح الإنسان أخلاقيا .

وتعتبر الفنون — وفي المقدمة منها الفن الأدبي — أهم الطرق التي تؤدي إلى الكشف عن ذواتنا وحقيقة وجودنا كبشر قبل معرفة الأشياء الخارجية عنا ، كما تؤدي إلى النظرة الموضوعية للأشياء والحياة الإنسانية .

فالفن هو الركيزة التي تعتمد عليها الحضارة الإنسانية في انطلاقها نحو الأفضل ، « إنه إذا ما كرس نفسه من أجل مضاعفة وتأكيد سعادة ( م ١ — معايير الحكم الجمال )

البشر ، والسعى لخلاص المضطهدين والمسحوقين ومن أجل توميع نطاق تجاوبنا وانعطافنا تجاه بعضنا البعض ، أو إلى تصوير الحقيقة فيما يتعلق بأنفسنا وبعلاقتنا بالعالم المحيط بنا بالدرجة التي نحصنها في هذا الزمان الموقوت الذي نعيش فيه ، فإن هذا الفن يكون في حقيقة الأمر فنا عظيما ، خصوصا إذا ما أضف إلى كل ذلك شموله أو احتشواؤه على روح الإنسانية ، واحتلاله ذلك المكان المنطقي الذي هو قين به في ظل البنيان العظيم لحياة البشر<sup>(١)</sup> .

وليست الفنون وحدها هي ما يميز الإنسان . بل هناك مجموعة من الظواهر التي تكسب الإنسان إنسانيته إلى جانب الظاهرة الجمالية ، ومن هذه الظواهر : الدين ، واللغة ، والأسطورة .

وترتبط هذه الظواهر الإنسانية ببعضها برابطة وظيفية — Vinculum functionale — هذه الرابطة التي تعد من أعمق المؤثرات في الحياة الإنسانية .

والاهتمام إلى معرفة الخصائص الجوهرية لهذه الظواهر ، ومعرفة رابطتها الوظيفية ، والوقوف على عمق تأثيرها يتوقف إلى أبعد مدى على البحث عن جوهرها وراء أشكالها ومنطوقاتها التي لا تحصى .

وإذا كان الجمال من أوضح الظواهر الإنسانية ، ومع أنه جزء جوهري من التجربة الإنسانية ، ومع أنه محسوس لا تخطئه العين ، فإن الظاهرة الجمالية ظلت مع هذا من أعظم المتناقضات في حياة الفكر الإنساني .

وظلت الفلسفة الجمالية تحاول الإجابة عن السؤال الأبدي ، ما الجميل ؟

---

(١) النقد النفسى عند : ١.١ ريتشاردز : د. فايز اسكندر. ص : ٧٣ ط . الانجلو المصرية .

وفي محاولة الإجابة تعددت المذاهب وتنوعت الفلسفات قديما وحديثا ، غير أن معظم النظريات الجمالية تقرر أن الخاصية الجمالية ليست شيئا ثابتا مباشرا للأشياء ، وإنما هو في حقيقته يحوى بالضرورة علاقته بالعقل الإنسانى .

وفي ظل الفلسفات المتعددة للجمال ، وضعت تساؤلات حول الغاية من الفن ووظيفته ، وحول صلته بالمجتمع ، وعن قيمه الانسانية والجمالية المترتبة على هذه الصلة .

لقد أخفقت كل الجهود التى بذلها المفكرون من الفلاسفة والنقاد على مدى تاريخ الفكر الإنسانى فى محاولاتهم لتحديد مفهوم للفن ، وعجزوا عن الوصول إلى تعريف يجمع الخصائص الجوهرية للعمل الفنى الذى يعود فى أكثر جوانبه إلى عالم العواطف والأحاسيس والانفعالات و (الآشعور) الذى يكمن فى الأعماق النفسية للفنان المبدع ، والتى يكاد يكون من المستحيل الوقوف عليها والإحاطة بأسرارها .

وكما اختلفت آراء المفكرين فى تحديد مفهوم للفن كذلك اختلفت آراؤهم فى الإجابة عن التساؤلات حول قيمة العمل الفنى ووظيفته والغاية منه .

هل وظيفة الفنون وفى مقدمتها الفن الأدبى المتعة واللذة ؟ أم أن وظيفته هى تحقيق الخير ؟ وبهذا تفسر الغاية على أنها المنفعة والمعرفة ، أم الغاية هى الجمع بين الجمال والخير ؟ أم هى مجرد التنفيس والتطهير ؟ .

ويتصل بذلك الخلاف حول تلقائية الفنان وإرادته ، هل الواجب ألا يفرض على الفنان هدف من الخارج لأنه لا إرادة له فى نتاجه وإبداعه ؟ أم أن له إرادة فى عملية الإبداع والخلق فلا بد أن يوجه فنه إلى هدف معين يكون نصب عينيه عند عملية الإبداع ؟ .



معركة قديمة قدم الأدب ، وأغلب الظن أنها ستبقى ما بقى الأدب  
وعليها كدارسين للفن ألا نعزل أنفسنا عن هذه القضايا التي هي من صميم  
الفن ، بل ينبغي أن نقف عليها وأن نربط بها ، وأن نلقى الضوء تحليلًا  
وتعليلاً ، وفي هذا إثراء للفن ، وارتباط بالمشكلات الفكرية التي تشغل الإنسان  
في العصر الذي نعيش فيه .

إننا حين نتلقى عملاً فنياً نستجيب للقيم الجمالية فيه بشتى صورها ، وهذه  
الاستجابة للمؤثرات الجمالية تهز مشاعرنا ، ونشعر إزاءها بالمتعة فنعيش معها ،  
لأنها كانت سبباً في التفاعل بيننا وبين الحياة ، وإدراك علاقتها بوعى وعمق .  
ومن هنا كان التذوق الجمالى مصحوباً بالمتعة ، وبحول الإنسان العادى إلى  
إنسان جمالى يتناول مواقف الحياة بحس الفنان وحكمة المفكر الفيلسوف  
وتأمل العالم المدقق فيضفى على هذه المواقف حياة وحركة وقياً دائمة ، وفي  
هذا يقول « تولستوى » : « إن نشاطية الفن تكمن فى استثارة نوع من  
الشعور والإحساس فى داخلية الإنسان ، ذلك الشعور الذى اكتسبه من  
خلال تجربة سابقة ثم بعد ذلك نقل هذا الشعور بطريقة تمكن الآخرين  
من ممارسته حتى يمكن لهم أن يستأثروا به ، ويمروا من خلاله مثل ما مرّ  
هو به من قبل » (١) . وهكذا يصبح الإنسان بعد تذوقه للعمل الفنى على  
حالة أرقى مما كان عليه من قبل .

وعلى الرغم من أن محاولة التفسير والتحديد هى مشكلة الفن المعقدة ،  
لا على الفلاسفة والنقاد فحسب ، بل بالنسبة لغيرهم من المتلقين مهما اختلفت  
ثقافتهم وتعددت بيئاتهم ، وعلى الرغم من تعدد النظريات واضطرابها واحتدام  
الخصومة بين أصحابها ، فإن الفن لا بد أن يكشف لنا عن القيم الجمالية ،  
وهو أيضاً وسيلتنا لتقنين هذه القيم ووضع المعايير التى تقاس بها تلك  
المعايير التى تمكنا من التعرف على مواطن الجمال والاهتداء إليه فى العمل الفنى .



وهنا تأتي أهمية تكوين الحاسة الجمالية عند الأفراد حتى تكون عندهم القدرة على التمييز بين الجيد والردىء ، ولهذا كان لزاما على الناقد « أن يتسلح بنظرية عامة متماسكة عن القيمة ، يستطيع بواسطتها أن يصل بين المستويات المرعية ، والذوق العام ، وأن يحمى الفن من هجمات المحرفين ، كما تكون نظرية القيمة هذه بحاجة في نفس الوقت إلى فهم حقيقى لما يحدث على نحو واقعى فى داخل الفن ذاته ، حتى يستقيم الأمر لتلك النظرية ، ويصبح على درجة تؤهلها للحكم على الآثار الفنية ، وهكذا تصبح مشكلتنا: (ما هو الجيد) (What is good) و (ما هو الفن) وجهين لعملة واحدة يلتقى كل منهما ضوءا على الآخر ، ويساعد على فهمه وإدراكه بشكل مكتمل »<sup>(١)</sup> .

\* \* \*

إن كل من يتلقى العمل الفنى سواء أكان ناقدا أم مجرد متذوق لابد أن يصدر حكما تقويميا على هذا العمل ، بالاستحسان أو الاستهجان ، ومن هنا تبدو أهمية وجود معايير للحكم تقاس بها التجربة الجمالية بأبعادها المختلفة ، وكما سبق فإن محاولة إيجاد معايير ثابتة لقياس الفن من أصعب مسائله ، لأن هذه العملية لا تخضع لطبيعة القياس الرياضى المادى ، وإنما تتدخل فيها مجموعة من العوامل والمؤثرات المتشابكة ، بعضها ذاتى وبعضها موضوعى ، وكل منها تختلف وجهات النظر إليه ، والإطار العام لها هو الإحساس والانفعال والقدرة التخيلية ، وتداعى الأفكار ، والارتباطات المختلفة التى يثيرها العمل الفنى فى نفس المتلقى ، إلى غير ذلك من الأمور النسبية التى تختلف من فرد إلى آخر ، بل تختلف عند الشخص الواحد على حسب اختلاف حالته النفسية من حال إلى حال وموقف إلى آخر ، فهى قيم نسبية لا وجود لها خارج الذات

وإنما يهتدى إليها بالإدراك العقلي والوجداني ، فضلا عن أنها غير محسوسة  
لا تقاس بمقاييس المادة .

وإذا كان الحكم الجمالي يتطلب عناصر موضوعية لا بد أن تتوافر في  
العمل الفني حتى نجعله جميلا ، فإننا - مع ذلك - لا يمكن أن نتنكر لحكم  
الذوق ، أو أن نغض من شأنه ، فإن الذوق هو المرجع الطبيعي الأول في الحكم  
على الفنون ، لأنه أقرب الموازين إلى طبيعتها ، على أن الذوق المعتبر في مقاييس  
الفن ليس هو الذوق الفج السقيم ، وإنما هو الذوق المدرب الذي أصقلته  
المعرفة ، وارتقت به ألوان الثقافات المتعددة ، فالن ذوق قبل أن يكون  
معرفة وعلم ، والمعرفة إنما تعين صاحب الحس المرهف والذوق السليم  
والطبع الموهوب .

من هنا تبدو صعوبة الحيدة من المتذوق والناقد تجاه العمل الفني - وإن  
كانت هي ما يجب أن يكون - إذ تجريد الذات من ذاتيتها أقرب ما يكون  
إلى المستحيل .

\* \* \*

وعلى الرغم من تضارب الآراء وتعدد النظريات في تفسير الجمال وتقنيته  
فمن الممكن أن نجمل هذا في اتجاهين :

الاتجاه الأول : يؤمن بوجود أسس وقواعد موضوعية يقاس بها الفن  
أو الجمال ، ويجعل العمل الفني في نفس الوقت عملا موضوعيا تتحكم فيه قوانين  
مطلقة تباع في دقتها قواعد ونظريات العلوم الرياضية .

الاتجاه الآخر : يستبعد وجود أى قوانين أو قواعد ثابتة لتقنين  
الجمال ، فالحكم الجمالي ذاتي بحت ، ونحن حين نتلقى عملا فنيا ، فإنما

أن تتأثر به فنقبله فيكون جميلاً ، وإما لا يحدث هذا التأثير فرفضه ولا نحكم بحمالة . فليس هناك وجه للمفاضلة بين التجارب ، لأن التجربة الجمالية فريدة في نوعها .

\* \* \*

ولقد ظلت الفلسفة الجمالية تبحث عن مبدأ للفن داخل نطاق المعرفة النظرية ، أو الحياة الخلقية ، كما رأينا « أفلاطون » و « أرسطو » يحاول كل منهما تقنين الجمال وتعريفه على ضوء المبادئ التي قامت عليها فلسفة العصر ، وقد كان « الأتزان » و « التماثل » و « الائتلاف » و « التناسب » و « التناسق » هي العناصر الجوهرية التي يتكون منها الجميل ، وهي المعايير التي يحكم بها عليه . « وقديما أيضا ناقش « أفلوطين » هذا الرأي ، فهو يرى أنه من الشائع القول إن تناسق الأشياء وتناصبها يكسبها جمالا ، وعلى هذا لا يكون الجزء جميلا ، وإنما يكون الجمال في الكل ، ولكن إذا كان الكل جميلا فقد كان من الواجب أن تكون الأجزاء كذلك ، فليس من الممكن أن يتكون الجمال من عناصر قبيحة ، فالألوان والأصوات المفردة لا يمكن إنكار جمالها ، وإذا كان الوجه الواحد يبدو في بعض الأحيان جميلا ، وفي بعضها قبيحا دون أن يحدث أى تغيير في تناسقه ، فإن هذا يدل على أن الجمال شيء آخر غير التناسق ، ومن ثم ينتهي « أفلوطين » إلى أن الروح Soul — هي مصدر الجمال ، وهي التي تجعل للأشياء حتى الأجسام الحق في أن تسمى جميلة . . وانتهى « أفلوطين » إلى أن عبقرية المؤلف هي التي تثبت الروح — Soul — والقيمة في العناصر المكونة للجمال ، وهكذا يجعل (الروح) الخارجة عن الأشياء هي التي تجعل الأشياء — بامتدادها فيها — جميلة ، وهو بذلك يرد الجمال إلى مبدأ علوى خارجي <sup>(١)</sup> .

( ١ ) الأسس الجمالية في النقد العربي : د . عز الدين اسماعيل . من : ١١٨ ط ٢ :

دار الفكر العربي : ١٩٦٨ .

وانتهى الفكر الجمالى إلى وضع ( علم الجمال ) واستقلاله عن الفلسفة بمفهومها الخاص ، وأصبح الكثير من المفكرين يرون إمكانية تحديد الجمال ووضع أصول وقواعد لضبطه .

ولما كانت قضايا النقد ومعاييره ترجع فى جميع عصور الأدب إلى الاتجاهات الفلسفية والجمالية ، كان علينا إذا أردنا أن نتعرف المذاهب الأدبية الحديثة ، أن نقف على المعايير الجمالية فى كل عمل أدبى على ضوء المدرسة التى ينتمى إليها ، وإن يكون هذا إلا بتتبع الفكر الجمالى على مدى تطوره ومدارسه .

الشيخ للأول

الفكر الجمالي عند الغرب



## الفصل الأول

### الفكر الجمالى عند الإغريق والرومان

أشرنا فيما سبق إلى أن اختلاف وجهات النظر فى قضايا الفن ومسائله إنما ترجع أساسا إلى اختلاف النظريات الفلسفية والفكرية التى يعتنقها كل فريق ، وبخاصة مايتصل منها بالفكر الجمالى ، ومحاولة كل فريق أن يخضع الفن ليطابق معتقداته وأفكاره .

ولم يكن اصطناع الفنون الجميلة ، والانشغال بالخبرة الجمالية أمرا غريبا على الفكر الفلسفى ، فالظاهرة الجمالية جزء جوهري من الخبرة الإنسانية بمعناها العام ، والفن كما يقول « أفلاطون » : هو مدخل إلى الفلسفة ، و نافذة تطل على الحقيقة ، وما أجملها من نافذة .

وإذا كنا نجد « التصور الجمالى » عند فلاسفة الإغريق قبل « سقراط » ، وفى أفكارهم عن الكون « Cosmos » ، فأب « الفلسفة الجمالية » بمعناها الحقيقى قد تبلورت فى محاوره ( هيباس الكبرى ) التى دارت حول موضوع « الجميل » بين « سقراط » وتلميذه « هيباس » وقد تساءل « سقراط » موجهها الحديث إلى تلميذه : ماذا عسى أن يكون الجمال ؟

فأجاب « هيباس » : « إنه عدد له بعض الأشياء الجميلة » . فيوجه « سقراط » تلميذه إلى أنه لا يبغي بسؤاله « الجزئيات » التى يتصف كل منها بالجمال ، وإنما الذى يقصده هو معرفة ماهية ذلك « المدرك الكلى » الذى نطلق عليه الجمال . فالفلسفة الجمالية ليس من شأنها الإحصاء والتعداد ، وإنما الذى يعنىها هو أن تعرف ماهية ( الجميل ) ، وبهذا يكون الجمال ( فكرة ) ، أو ( حقيقة كلية ) . أو ( مدرك كلى ) ، ومهمة الفيلسوف هو الوقوف عليها دون أن يعنيه إحصاء المواضع الجميلة ، أو الأشياء التى تتصف بصفة الجميل .

## أفلاطون :

وفي إطار من هذا نجد « أفلاطون » ( ٣٤ ق : م ) ينزع بالفن نزعة مثالية ، ويتناول الشعر في سياق تناوله لفلسفته العامة نحو الوجود الذي قسمه ثلاث دوائر :

الدائرة الأولى : وهي عالم المثل ، ولا تكون إلا من المدركات العقلية .

الدائرة الثانية : دائرة المحسوسات ، أي المدركات بالحس ، وهي لا تعدو أن تكون تقليدا للعالم الأول ، عالم المثل .

الدائرة الثالثة : دائرة الفنون ، وهي في حقيقتها صورة باهتة للدائرة الثانية التي هي بدورها صورة من الدائرة الأولى .

وبهذا نجد « أفلاطون » يبعد الفن عن الحقيقة بمقدار بعده عن الدائرتين فهو في المرتبة الثالثة منها ، ويترتب على ذلك عدم فائدته لأنه بعيد عن الحقائق ولا أثر له في تثبيت الفضائل .

وقد اتهم « أفلاطون » الشعر بأنه يثير عواطفنا فيزعزع النظام والانسجام في حياتنا الأخلاقية ، ويرى أن الخيال الشعري يشعل نجارب الشهوة والغضب والرغبة والألم فينا فيمكنها من النمو بدلا من أن يطفى جذوتها ، أو يقضى عليها .

وبهذا يكون الشعر مصدرا للعدوى كالأمرض الخبيثة ، ويجب على الدولة أن تحمي أطفالها من هذه العدوى التي تفتك بهم ، كما يجب عليها الاحتراس في كل ما يسمعه الأحداث لئلا يبرز في صورة لا تلائم الفضيلة .

وعلى هذا ينبغي إلغاء الأبيات التي تحمل على الضعف والتخاذل وحذفها من الأشعار التي تروى ، ولو كان ورودها في أعظم التراث الذي يعز به اليونان ، ولو كان قائلوها أعظم الشعراء الذين يعرفونهم على الإطلاق .

وإذا كان الفن هو الذى يغذى العواطف فينبغى « أن تكون الملهاة (الكوميديا) متجهة إلى السخرية من الأخلاق الذميمة ، ويجب ألا تظهر فيها إلا الطبقة الدنيا ، أما الطبقة الممتازة فيجب ألا تمثل مطلقا في الملهاة ، أما المأساة (التراجيديا) فيجب أن تمثل العواطف النبيلة ، وأن يكون كل أشخاصها ممن ينتسبون إلى الطبقة الممتازة لكي تمثل ما فيها من عواطف نبيلة .

وأشار « أفلاطون » إلى عملية الإبداع الفنى ، وأخذ برأى أستاذه «سقراط» فى فكرة الإلهام ، أى أن الشعر ينبعث عن قوة خفية تدفع الشعراء إلى قول الشعر دون أن يكون لهم إرادة فى ذلك أو قصد ، فالشاعر عنده يقول ما رغمه عليه الآلهة . وهو يمثل الشعراء بالنافورة تقذف بما قد صب فيها من ماء دون حساب أو إرادة ، فالآلهة هى كل شئ وراء عملية الإبداع ، أى أن الإلهام عنده إلهى .

ومن هنا تبدو النزعة المثالية فى الفن عنده ، فالشاعر كائن أثيرى والفن مجرد تقليد للمثال الذى يتصف بالكمال المطلق ، ويشبه الشعراء فى عملية الإبداع بكاهنات « باخوس » اللاتى يهذين ويفقدن وعيهن إذا نزل عليهن الوحي الإلهى « فالشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبدع قبل أن يلهم ، وقبل أن يفقد صوابه وعقله ، أما إذا ظل محتفظا بصوابه وعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب ، والذى يفقد صوابهم هو الإله ليتخذهم وسطاء بينه وبين الناس كالأنبياء والكهنة حتى نعرف نحن السامعين أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا عندما يفقدون وعيهم ، فالإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم وعلى هذا فإن الشعراء ليسوا سوى مترجمين عن الآلهة ، وكل شاعر يعبر عن الإله الذى يحل فيه (١) .

ويقول « أفلاطون » : « إن طبيعة الشعر غير جسيمة بأن يعنى بها  
عناية جسيمة ، أما وظيفة الشعر فهي مفسدة إلى أقصى حدود الفساد »  
لأن الشاعر مقلد ، والشعر ضرب من المحاكاة أو التقليد ، والشاعر المقلد  
لا توضح الرؤية أمامه في معرفة الحق من الباطل ، ولذلك يجب إبعاده عن  
المجتمع ، حتى لا يصرف الناس عن العمل الوحيد الجدير بالرجل العاقل وهو  
العناية بالحقيقة ، إذ يجب على الناس أن يعنوا بالأشياء لحقيقتها وهي  
تكتسب حقيقتها من الأفكار التي تمثلها ، فإذا كان المصور يقلد الأشياء ،  
والأشياء تمثل الأفكار . والأفكار هي الحقيقة ، فيكون اتصال المصور  
بالحقيقة والحالة هذه اتصالا بعيدا جدا ، بعيدا عنها بمراتب ثلاث .

ويوضح هذا القول بمثاله الشهير : إن في العالم كثيرا من الأسرة ، ولكنها  
ما كانت توجد لولا أن فكرة السرير قد وجدت ، فإذا أراد أحد النجارين  
أن يصنع سريرا فمن الممكن أن نصف عمله هذا بأنه تقليد للسرير الأول ،  
ذلك السرير المثالي الذي خلقه الله ، هو ذلك السرير المثالي في عالم الفكر  
أو عالم المثل ، وهو السرير المثالي الأوحى الذي يشتمل على الحقيقة ، وحرفة  
النجارة بالطبع حرفة ذات جدارة ، ولكن بعد هذا يجيء الرسام  
أو المصور فيأتي بتقليد ذلك السرير الذي صنعه النجار ، أى بصورة  
لصورة للشئ الأصلي ، وهذه حرفة لا لزوم لها ، وليست جديرة بانسان ،  
وحظ الشعراء في هذا كحظ المصورين ، فالمصور ينقش الأشياء ، والشاعر  
يصور أعمال الناس من رجال ونساء ، كلاهما يقاد ظواهر الأمور ، وعملهما  
هذا بعيد عن الحقيقة بمرتين<sup>(١)</sup> .

ومن هنا يتصف الشعراء بالخداع ، لأنهم يخدعون الناس حين يقدمون

---

(١) انظر : قواعد النقد الأدبي - لاسل آبر كرمبى - ترجمة : د . محمد عوض محمد

أعمالهم للناس الذين يعجزون عن أن يدركوا أن هذه الأعمال ماهى إلا نسخة  
ثالثة مشوهة عن الحقيقة ، وأنها صنعت بسهولة بأيدي أناس لا يعرفون الحقيقة  
لأنهم لا إرادة لهم فعملهم أشباح لا حقائق ، فإذا قرض الشاعر وزنا وقافية  
وانساقا ، ووصف به أى موضوع من الموضوعات فإنه يعجب الجاهلين  
لأعتمادهم فى أحكامهم صورة البيان ، فتخلى ألبابهم للتطبيقات الموسيقية ،  
والمتنة بهذه التطبيقات الموسيقية فعالة جدا فى النفوس بطبيعتها ، والشعر  
تبدو حقارة مظهره إذا تجرد عن طبيعته الموسيقية ، لأنها هى جوهر الشعر (١) .

وعلى هذا كان الشعر من أشد بواعث الفساد ، لأن الشاعر المقلد يغرس  
نظاما شريرا فى نفس كل فرد ، لأنه يعمل على إرضاء العواطف الدنيا فى  
الأفراد والجماعات .

ويقدر « أفلاطون » أن الفن عميق الأثر فى حياة الناس — ولو لم يكن  
كذلك لما حفل به وأغضى عنه ، وأثره العميق إنما هو فى تكوينه لعادات  
شعورية خاصة ، فإذا جاءت تلك العادات متفقة مع ما يريد صاحب السلطان  
كان خيرا ، وإلا فالويل لصاحب السلطان إذا اعتاد الناس عن طريق الفن  
استجابات شعورية لا ترضيه (٢) ، وقد ذكر فى كتابه القوانين « أن الفن  
يساهم فى تكوين المواطنين ويقوى المجتمع ، وأن الفن يقوى ما بينهم من  
روابط ولذلك فإنه من الواجب أن ترتبط الثقافة الفنية بالحاجات الاجتماعية »  
وتحدث عن ( الشاعر ) فى جمهوريته قائلا : « سنجد له ألا أحد فى مدينتنا  
مثله وإن يكبرن وسنمسحه بالمر و نضع التاج على مفرقه ونرسله إلى مدينة

---

(١) ارجع إلى جمهورية أفلاطون : الكتاب العاشر : ٢٤٣ .

(٢) فلسفة وفن : د . زكى نجيب محمود . ص : ٢٣٠ . مكتبة الأنجلو ١٩٦٣ .



أخرى ، أما نحن فسنظل نستخدم لأجل مصلحتنا شاعرا وقصاصا أخف شعرا وأقل إمتاعا شاعرا يحكى لنا حديث الإنسان الخير<sup>(١)</sup> .

ولهذه الغاية الخلقية الاجتماعية نرى « هوميروس » من جمهوريته — على الرغم من احترامه الشديد له ، ووضع في القمة من شعراء اليونان — لأن الحقيقة لا يضحى بها من أجل إنسان مهما كانت منزلته . « وهنا يتساءل « أفلاطون » عن أعظم الأشياء وأجلها ، وهي التي حاول « هوميروس » أن يصفها كالحروب وتنظيم الحملات الحربية وإدارة المدن وتهذيب الناس : إذا كان « هوميروس » حقا في الدرجة الثانية من الحقيقة لافي الثالثة باعتبار الحقيقة ، وباعتبار الفضيلة ، فأى المدن مدينة له بحسن نظامها على حسب ما استخرج أو شرع من الشرائع النافعة ؟ وهل ذكر التاريخ حربا في عهد « هوميروس » انتهت نهاية سعيدة وبقيادته ، أو بفضل مشورته ؟ وهل قام « هوميروس » في حياته بتهذيب فئة خاصة من التلاميذ كانوا يسرون بالاجتماع معه ؟ وهل أورتوا ذرايعهم نسق حياة ( هوميريا ) ؟<sup>(٢)</sup> .

إن الشعر فن ، والفن جمال ، والجمال والخير متحدان في نظر « أفلاطون » ، وإذا بعد الشعر عن غايته الخلقية وتنافى مع الفضيلة ، وكان مجرد اللذة والطرب وإثارة العواطف ، وإغراء الشباب فهو فن ساقط فاسد ، ومن هنا كان من الواجب على الشعراء أن يكتبوا عواطفهم الضارة ، وأن يكتبوا جراح أهوائهم المفسدة وأن يكتبوا عن الفضيلة ويحثوا الناس على فعل الخير ، ويكون ذلك بتصوير ليؤدوا رسالتهم نحو المجتمع .

وهنا يأتي دور الدولة في عملية انتقاء الأصالح ، واختيار الأشعار التي تحقق رسالتها السامية نحو بناء المجتمع ، تلك الأشعار التي تنشد في تمجيد الآلهة ،

(١) فن الشعر : إحسان عباس . ص : ١٦٣ ط بيروت ١٩٦٩ .

(٢) النقد الأدبي عند اليونان : ذ . بدوى طبانة . ص : ٥٥

وفي توضيح مدبل الإصلاح ، وتسمو بالإنسان إلى معرفة الحقيقة ، وأن  
تذبذ تلك الأشعار التي تصور الآلهة بصور لا تليق بقداستها وتلفق الخرافات  
الفأنة على الوهم ، وأن تستبعد الأشعار التي تبث الجبن في الشباب وتلقى الرعب  
في قلوبهم حذر الموت ، وبهذا تقوم الدولة بواجبها نحو والنشء ونحو  
صيانة المجتمع .

وبهذا يظل الشعر مرتبطا بالحقيقة ولا ينافيها .

\* \* \*

## أرسطو :

وجاء « أرسطو » ( ٣٨٤ — ٣٢٢ ق . م ) الذي أناد من أستاذه في  
كثير من آرائه ولكنه لم يأخذ باتجاهه الميتافيزيقي فيما يتصل بالفن بعامة ،  
وفي فن الشعر بخاصة ، وكان أن وضع كتابه ( فن الشعر ) كرد فعل لآراء  
« أفلاطون » ، وليدحض حججه في تفسيره لنظرية الفن ، فقدم لنا أول  
« معلم حقيقي من معالم الطريق بين الأدب والنفس على أساس من المعرفة شبه  
العلمية ، كما قدم أول محاولة لتجنب العبارات الفضفاضة في شرح هذه العلاقة ،  
والانتقال من مجرد الإحساس المبهم إلى الإدراك (١) » .

ولم تكن معارضة « أرسطو » لأستاذه بدافع التعصب أو حب الظهور ،  
وإنما مرجعها إلى اختلاف العقليتين ، فعقلية « أفلاطون » عقلية رياضية ،  
تضع النظرية المجردة أولا ثم تنتقل إلى بحث الجزئيات لتطبق عليها النظرية  
دون اعتبار بالواقع ، أما عقلية « أرسطو » فهي عقلية العالم الطبيعي الذي يبتدىء  
من الجزئيات الملموسة فيبحثها بحثا تجريبيا ثم يشتق منها النظرية ، ومعنى  
هذا أن تفكير « أرسطو » كان يصل به من الأشياء إلى الأفكار وتفكير  
« أفلاطون » يتمشى به من الأفكار إلى الأشياء (٢) .

(١) انظر : التفسير النفسي للأدب . ص : ١٣ .

(٢) انظر : قواعد النقد الأدبي . ص : ٧٣ .

كان هـ هذا الاختلاف في التكوين العقلي هو السبب وراء هذه الهوة السحيقة بين آراء كلا المفكرين ، فإذا كان « أفلاطون » يؤمن بالأشياء الخيالية والأفكار المجردة ، فإن « أرسطو » لا يؤمن إلا بالمحسوس ، ومن هنا بدأ يهاجم آراء أستاذه بطريقة علمية موضوعية ، فهو لا يرد نظرية الأفكار ( المثل ) ولكنه قوض الأسس التي تقوم عليها ملتزما بمنهج العلمى فى الأخذ بالحقائق الثابتة .

فإذا قال « أفلاطون » بأن الشعر محاكاة للطبيعة ، والطبيعة تحاكي المثل ، والمثل هى الطبيعة ، فهو بهذا يبعد الشعر عن الحقيقة بمرحلتين أو ثلاث .

فإن « أرسطو » يبدأ كتابه بتقرير أن الشعر ضرب من المحاكاة ( التقليد ) ولكن المحاكاة عنده ليست تلك المحاكاة التى وجدناها عند « أفلاطون » فهى ليست مطابقة للأصل كل المطابقة ، بل إن الفنان كثيرا ما يتصرف فى المحاكاة تصرفا يبعد الصورة عن الأصل ، فقد يبالغ فى تحسين ما هو حسن أو تقبيح ما هو قبيح ، كما أنه فى بعض الأحيان يكتفى بمحاكاة الأشياء وتصويرها كما هى فى الواقع ، ومن هنا نجد لا يقارن بين الشعر والتصوير كما فعل « أفلاطون » لأن التصوير أحيانا يكون تقليدا أعمى ، وإنما يلجأ إلى الربط بين الشعر وبين الموسيقى والرقص ، فالموسيقى والرقص ليسا من التقليد الأعمى ، وكذلك الشعر لا يمكن أن يكون تقليدا أعمى « وإلا فكيف يستطيع الشعر أن يقلد الناس ثم يجعلهم خيرا أو شرا مما هم عليه ؟ إن الشعر بالطبع لا يقلد الطبيعة ، ولا يحذو حذوها ، بل يقلد ما يتصوره أو يتمثله الخيال ، وقد رأينا كيف تجاهل « أرسطو » احتمال أن تكون الأشخاص مطابقة للطبيعة ، وأشار إلى ذلك إشارة مقتضبة ، لأنه من غير شك يرى أنها لا تستحق البحث ، لأن مثل هذه الحال ليست من الشعر فى شيء ، وليست هى التى ننشدها فى الشعر ، ولهذا فليست من عمل الشعر ، ( م ٢ — معايير الحكم الجمالى )

ولا مما يعنى به الشعر ، إتنا لا نبغى محاكاة لما فى الطبيعة ، لأن الأصل أمامنا أبدا ، وإنما نبغى أن يبنى لنا الشعر بناء خياليا جديدا يضمته احتمالات لما فى الطبيعة .

جعل « أفلاطون » التقليد عبارة عن مجرد الصلة بين الشعر والطبيعة ، وهذا لا يفسر لنا ما امتاز به الشعر من الخصائص ، وما اتصف به من القوة سواء فى النظم أو فى النثر ، سواء كان ملحمة أو قصة ، أما « أرسطو » — فبما له من مقدرة أدق على التمييز بين الأشياء — رأى أن الصلة التى يوجد بها التقليد ( المحاكاة ) ليست بين الشعر والعالم الخارجى ، ولكنها كائنة كلها فى داخل عالم الشعر ، وليس الشعر متصلا بالعالم الخارجى اتصالا بسيطا مباشرا على النحو الذى توهمه « أفلاطون » ، وأن الشاعر قد يستمد أول الأمر إلهامه من العالم — بما رزقه من قوة الخيال ، وبعد ذلك يستطيع فن الشعر أن يقلد هذا الإلهام الخيالى تقليدا لفظيا <sup>(١)</sup> .

وعلى هذا فالشعر عند « أرسطو » ليس محاكاة لمحاكاة أخرى ، أو محاكاة بالواسطة لفكرة ( المثل ) ، ولكنه يحاكي الطبيعة فحسب ، والطبيعة لا تحاكي شيئا وراءها ، كما أنه ليست محاكاة آلية أو شبه آلية عن الطبيعة أو الحياة ، لأن الوقوف عند هذا الحد من التقليد لا يعدو أن يكون نقلا تنتفى عنه صفة الفن ، أى صفة الخلق والإبداع ، ولا تمت إلى موهبة الشاعر الخاصة .

وتختلف الفنون عند « أرسطو » باختلاف موضوع المحاكاة ، أى مضمونها ، فالرسم والموسيقا يحاكيان الأشياء ، والأصوات ، والشعر يحاكي أفعال الناس من خير وشر وفضيلة ورذيلة ، ثم تختلف الأجناس الشعرية فيما

---

(١) ما سبق : ص : ٩٣ .

بينها باختلاف مضمونها ، فن الأجناس الشعرية ما يحاكي الأعمال الفاضلة  
كالملاحمة والمأساة والمدائح ، ومنها ما يحاكي الأعمال المردولة كالملهاة  
والهجاء « فالشاعر سواء في الشعر الملحمي أو التمثيلي يحاكي أعمال الناس في  
أسلوب قصصى ، أو بعبارة أخرى في حكاية ، وهي حكاية تصور الطبيعة  
البشرية وتعرضها في صورة خير مما هي أو شر مما هي أو مطابقة لها ، والشعراء  
إما أن يصوروا الطبيعة الإنسانية خيرا مما هي أو شرا مما هي ، وبعبارة أخرى  
إما أن يصوروا الناس خيرا مما هم أو شرا مما هم ، وفي الحالة الأولى ينظمون  
الشعر القصصى ثم المأساة ، وفي الحالة الثانية ينظمون الشعر الهجائى ثم الملهاة ،  
وقد عدلت المأساة الحديثة عن هذا المبدأ ولم تحفل به فليس بضرورى أن  
يكون بطل المأساة فوق مستوى الناس ، بل لعل من الواجب أن يكون  
صورة منهم ، ولكن « أرسطو » كان يشتق قواعده من المأساة اليونانية ،  
وربما دفعه إلى ذلك رأيه فى محاكاة الشعراء وأنها ليست محاكاة  
طبق الأصل : إذ يدخل فيها البناء الخيالى للشاعر الذى يبنى به عمله  
الفنى »<sup>(١)</sup>.

\* \* \*

ويعرف « أرسطو » المأساة ( التراجيديا ) بأنها « محاكاة فعل جليل  
كامل ، له عظم ما ، فى كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ،  
محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحديث  
تطهيرا لمثل هذه الانفعالات »<sup>(٢)</sup>.

فلا بد أن يكون موضوع المأساة حدثا جليلا له خطره حتى يحدث

---

( ١ ) النقد الأدبى . دكتور شوقي ضيف . ص : ١٩ . ط : ثانية - دار المعارف  
مصر ١٩٦٦ .

( ٢ ) فى الشعر د . شكرى محمد عباد : ص ٤٨٠ . ط : وزارة الثقافة : ١٩٦٧ .



الإثارة ، كما لا بد أن يكون كاملا ، أى أن يكون مفسرا لحدث بجميع ما يقع له من ظروف ، وهذا هو الفارق الجوهرى الذى يميز الشعر عن التاريخ ، فالتاريخ يقف عند حد ذكر الحدث مفرقا فى غير نظام وإنما يكتفى فيه برواية ما حدث ، أما المأساة فهى تروى ما يحتمل أن يحدث ، ولا تقف عند حكاية ما حدث وإنما تصوره فى صورته المثالية ، ولهذا يقدم التاريخ أفرادا وشخصيات على حين يقدم الأدب نماذج بشرية عامة غير محددة بزمان ومكان ، فالتاريخ محصور فى الخاص المنفرد أما الأدب فهو يبحث عن العام المشترك ، وبهذا تتسع الرؤية أمام الأديب ويتسع مجال الخلق والإبداع فيه .

وفى النص السابق يتحدث « أرسطو » عن الرحمة والخوف اللذان يحدثان التطهير لمثل هذه الانفعالات ، وهو يقصد بذلك الحديث عن وظيفة المأساة وغايتها ، فالغرض من المأساة هو إثارة هاتين العاطفتين المختلفتين — الرحمة والخوف — ثم تنقية هاتين العاطفتين من أدراجهما أو من ضعفهما . فالتطهير (Katharsis) إنما يعنى به تنقية العواطف والسمو بها .

ونظرية التطهير هى المحور الذى تدور حوله دراسة « أرسطو » للشعر ، فكل ما يريد أن يقوله عن فن الشعر مرتبط أشد الارتباط بوظيفة المأساة .

ولم يستعمل « أرسطو » مصطلح التطهير ، وإنما استعمل الكلمة اليونانية (Katharsis) ويبدو أن هذه الكلمة كانت واضحة عند « أرسطو » ومعاصريه ، وهذا مما يدعو إلى الأسف فلم يقل لنا ماذا يقصد بهذا اللفظ ، كما أن الكلمة ليست واضحة الدلالة ، ومن هنا حاول شراح « أرسطو » أن يحددوا المراد بها ، مما ترتب عليه كثير من الجدل والمناقشات فى تفسيرها بين المفكرين والنقاد ، مستنبطين من فكرته فى طبيعة المأساة رأيا فى وظيفتها

يتفق مع مدلول الكلمة اليونانية . ويرى « لاسل آبر كرمي » أن لفظ كاثارسيس Katharsis — أيا كان معناه — مستخدم بلا شك على سبيل المجاز ، فلقد تكون الإشارة هنا إلى ضرب من الطقوس الدينية ، وفي هذه الحالة يكون معناه التطهير (Purification)<sup>(١)</sup> . أو تكون إشارة إلى نظرية من نظريات الطب ، وفي هذه الحالة يكون معناها الطرد أو الإبعاد (Purgation)<sup>(٢)</sup>

وليس من السهل أن نتصور معنى تطهير كل من الرأفة والخوف ، ولو أن هذا المعنى أو شيئا قريبا منه ، قد يكون أدنى إلى التعبير عن وظيفة المأساة عند « أرسطو » من المعنى الذي كان هو يرى إليه ، إذ من المؤكد فيما يظهر أن « أرسطو » لم يقصد بكلمة (Katharsis) معنى التطهير ، بل كلما جاء ذكر هذه الكلمة في حديث المأساة ، فإنها مرتبطة أشد الارتباط بفكرة مجرد إثارة عاطفة الخوف والرأفة وليس هناك أى إشارة إلى تطهير هاتين العاطفتين .

ولكن إذا كان المعنى الذى يقصده هو الطرد أو الاستبعاد فهناك يجوز له أن يشير إلى لفظ (Katharsis) بأنه مجرد إثارة هاتين العاطفتين ، لأن فى الطب اليونانى رأيا بأن كل جسم يمكن استخراج ما به من مادة غريبة بأن يعطى مادة تشبهها بمقادير خاصة ، وهذا يشبه طريقة التطعيم ضد الأمراض فى الطب الحديث . (وداوى بالتى كانت هى الداء) والإفراط فى كل شئ ضار ، ولا بد لاسترداد الجسم صحته من طرد تلك المواد التى توجد فيه بكثرة ، ويظهر أن هذا ما قصده « أرسطو » ، — فإن المأساة تحدث استبعادا

---

(١) المعنى هنا التطهير من الذنوب والآثام .

(٢) المراد بالمعنى الطبى تطهير الجسم من الفضلات بتناول مسهل .

وطردا لكل من هذين الشعورين : شعور الخوف والرحمة ، وذلك أن تعطى المصاب نفس هاتين العاطفتين وكان من المرغوب فيه أن تستبعدا ، إما لأن في وجودهما ضررا ، أو لاحتمال الإفراط في كل منهما .

ومما يؤيد هذا كلام « أرسطو » عن تأثير الموسيقى ، وقوله إن هناك ضروبا من الأغاني تثير الشعور ، وهى ذات تأثير فعال فى تهدئة الأشخاص الذين كانوا من قبل فى حالة حدة وثورة ، فيمكن استبعاد ما بهم من عاطفة مفرطة ، أو تخفيف حدتها ، بإدخال العاطفة التى تماثل ما عندهم<sup>(١)</sup> ، وعلى هذا يكون التطهير أيضا من نصيب من يشعرون بالخوف والرحمة فى المأساة ، كما يحدث لدى من يستمعون للأغاني المصاحبة لها .

يقول « أرسطو » : « والأغاني التطهيرية تسبب للناس الشرور بدون إيلام ولا ضرر » فالإنسان إذن فى حاجة إلى معاناة هذه المشاعر القوية من خوف ورحمة وحماسة ، والأغاني تثير هذه المشاعر كما تثيرها المأساة ، ولكن على عكس الحياة الواقعية ، لأنها تثيرها بدون إيلام ، بل مصحوبة بلذة ، وفى هذا تطهير للنفس ، أى علاج لها وصحة ، وهذا على عكس ما قال به « أفلاطون » فى جمهوريته من أن المأساة تشبع الانفعالات القوية فى النفس من خوف ورحمة ، ولكنه يرى أن هذه الانفعالات التى تثيرها المآسى والأشعار ضروب من الضعف لأن بها يختلط العقل ، لكن « أرسطو » ينظر إلى ما يصاحبها من تخفيف لحدتها والأثر الطيب لذلك ، فهذا علاج لها وصحة ، فتعتدل هذه الانفعالات فى الإنسان دون أن تنمحي ، وفى هذا تكمن القيمة الخلقية للانفعالات التى تثيرها فىنا المسرحيات والفن بعامة ، وبهذا يكتسب المرء درجة وصلابة واعتدالا ، ويزود بذلك للحياة

---

(١) انظر : قواعد النقد الأدبى : ص : ١٢١ .

الواقعية ، فيقوم الإنسان عواطفه ، ويعتدل فيها ، وينزع منها ما هو ضار  
بأمثال من رثينا لحالمهم في المأساة<sup>(١)</sup> ، وهذه هي رسالة الفن .

وقد وقف « أرسطو » عند عاطفتي الرأفة والخوف ، وهذا قصور منه ،  
فإن هاتين العاطفتين وإن كان لهما أهمية كبرى في المأساة ، فهما ليسا وحدهما ،  
بل بجوارهما عواطف أخرى كعاطفة الحب وعاطفة الإعجاب اللذين لا يقلان  
أهمية عن العاطفتين الآخرين .

والواقع أننا لا نستطيع أن نتقبل اليوم نظرية « أرسطو » في داخل  
هذا الإطار الضيق ، وإنما يمكن أن نقرر أن ما سماه تطهيرا لا يعنى به تنقية  
أو تصفية الشاعر ، وإنما يعنى تغييرا في النفس الإنسانية بعامة ، فالنفس تحصل  
من الشعر التراجيدى على موقف جديد تجاه عواطفها ، فهي تجرب عاطفتي  
الشفقة والخوف ، ولكنها تنفخ إلى حال من الراحة والطمأنينة بدلا من أن  
تزعج أو تضطرب ، وهذا يبدو ضربا من التناقض لأول نظرة ، لأن الذى  
يعده « أرسطو طاليس » نتيجة للمأساة هو تركيب مكون من لحظتين تدفع  
إحداها الأخرى في واقع الحياة ، أى في تجربتنا العملية ، وكأنا أشد حدة  
تبلغها حياتنا العاطفة تمنحنا في الوقت نفسه معنى من الهدوء والسكينة ، فنحن  
نعيش خلال عواطفنا كلها ونحس بارتفاعها وبتوترها الشديد ، إلا أننا حين  
نجتاز عتبة الفن نخلف وراءنا الضغط الشديد ، أى وطأة عواطفنا ، الشاعر  
مالك زمام عواطفه لا عبد لها ، وهو يستطيع أن يتقل هذه القدرة إلى  
المشاهدين ، ونحن في روايته لا نتطوح وراء عواطفنا ، فالحرية الجمالية ليست  
هى غيبة العواطف ، ليست هى الجمود الرواقى ، وإنما هى عكس ذلك تماما ،

---

(١) انظر : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث : د . محمد غنيمى هلال — من : ٦٧ .



إنها تعنى أن عواطفنا تبلغ أغنى قوتها وفي هذه القوة نفسها تتغير صورتها ،  
وعندئذ لا نعيش في حقائق الأشياء الوقتية وإنما في عالم من صور حسية  
خالصة ، وفي هذا العالم يجرى على عواطفنا كلها نوع من الاستحالة يصيب  
جوهرها وشخصيتها ، فتتخلص العواطف نفسها من عبئها المادى ونحس بعكسها  
وحياتها ولا نحس بياھظ عبئها .

الفن يمنحنا عواطف النفس الإنسانية بكل عمقها وتنوعها ، أما الصورة  
والمقياس والإيقاع لهذه العواطف فإنها لا يمكن أن تقارن بحال مفردة من  
حالات العاطفة ، فالذى نحس به في الفن ليس صفة عاطفية بسيطة أو مفردة ،  
وإنما العملية الدينامية للحياة — أى التأرجح المستمر بين قطبين متقابلين ،  
بين الفرح والحزن والرجاء والخوف والأمل واليأس ، فأعطاء صورة جمالية  
لعواطفنا معناه تحويلها إلى حالة حرة نشيطة ، أى أن قوة العاطفة في عمل  
الفنان قد أصبحت قوة تشكيلية .

وهذا ينطبق على المشاهد كالفنان تماما ، لأن العملية الفنية كالعملية الكلامية  
ثنائية (ديالكتية) ، حتى المشاهد نفسه لا يلعب فيها دورا سلبيا ، ونحن  
لا نستطيع أن نفهم عملا فنيا دون أن نعيد العملية الخالقة التى تم بها إيجاد  
العمل الفنى ونركبها من جديد — إلى حد ما — وبطبيعة هذه العملية تتحول  
العواطف نفسها أفعالا ، ولو كان علينا أن نعانى في الواقع كل تلك العواطف  
التي نعيشها بعد أن نشهد رواية (أوديب) « لسوفوكليس » أو (الملك لير)  
« لشكسبير » لما كدنا نتجو من أثر الصدمة والأرق ، ولكن الفن يحول  
كل تلك الآلام والهياجات وكل ضروب الجور والمفطعات إلى وسيلة لتحرير  
الذات ، وبذلك يعطينا حرية داخلية لا تبلغها بطرق أخرى<sup>(١)</sup> .

\* \* \*

---

(١) انظر : المدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية : ٢٥٧ .



ويتحدث « أرسطو » في المأساة عن الأخلاق باعتبارها من أهم الأجزاء ويقصد بها « ما يرسم طريق السلوك في المأساة ، وهو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه » والأقوال مثل الأفعال ، تدل على سلوك محدود إن كان حميدا كان الخلق حميدا .

ويحدد « أرسطو » ما تمثله المأساة من أخلاق في أمور أربعة :

١ — أن تكون نبيلة ، فيكون أبطال المسرحية على خلق كريم ، وتدل أقوالهم وأفعالهم على الإرادة والاختيار ، لأن غاية المأساة خلقية في جوهرها ولكن « أرسطو » لا يرى بأسا من الاستعانة بأشخاص ثانويين سيئ الخلق يفيد تصويرهم في إحداث الأثر « التراجيدي » على شرط أن تدعو الضرورة الفنية إلى تصويرهم ، فاذا لم تدع الضرورة إلى تصوير الخصاسة كانت عيبا .

٢ — التوافق الخلقى : بمعنى أن تكون الأخلاق مناسبة لصاحبها ، فالرجولة خلق يكون في الرجال ، والكنها لا تتفق مع طبيعة المرأة .

٣ — المشابهة : أى أن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع ، بمعنى أن تكون الأشخاص في المسرحية مشابهة لأخلاقهم كما هي معروفة ، وكما تصورها الأساطير أو التاريخ .

٤ — الثبات : أى أن تكون الأخلاق ثابتة مصورة لصاحبها تصويرا صادقا ، حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ ( منطقي ) مع نفسه ، وكان هذا هو خلقه ، وجب أن يظل دائما غير متكافئ .

وقد نجد ( تراجيديا ) خالية من محاكاة الأخلاق ، فان تراجيديات أكثر المحدثين لا تتناول الأخلاق ، وهذه حال كثير من الشعراء على العموم ،

أى أن من مؤلفي التراجيديات من يعنى بالجانب الخلقى ، ومنهم من يهمله ، كالشأن فى التصوير حين نوازن بين « زويو كسيس » و « بولوجنوتس » ، فإن هذا الأخير كان مجيدا للأخلاق ، وأما « زويو كسيس » فليس فى تصويره شىء من العناية بالجانب الخلقى ... وإن كان بعض الشعراء الناشئين يمهدون فى العبارة والأخلاق قبل أن يقدرُوا على تركيب الأفعال عكس جل الشعراء الأقدمين<sup>(١)</sup> .

\* \* \*

ويرجع « أرسطو » الشعر فى نشأته إلى صبيين : الأول : هو المحاكاة فإنها غريزة فى الإنسان منذ الطفولة - ومن هنا يمجّد الناس لذة فى المحاكاة ، بدليل أن الكائنات التى تقتحمها العين حينما تراها فى الطبيعة تلذّها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها . والسبب الآخر : هو أن التعليم لذيدا ، لا للفلاسفة وحدهم بل لسائر الناس ، فلذة المحاكاة هى نوع من لذة المعرفة والرغبة فى المعرفة ، أى أن حب الاستطلاع غريزة فى الناس جميعا - وإن كانت فى حقيقة الأمر من شأن الفلاسفة بخاصة - فنحن نشر برؤية الصور ، لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان ، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل ، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة ، بل لانتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك .

ولما كانت المحاكاة غريزة طبيعية - شأنها شأن اللحن والإيقاع - لأن الأوزان ما هى إلا أجزاء من الإيقاعات - كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب فى البدء هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا ، ومن ارتجلهم ولد الشعر<sup>(٢)</sup> .

---

( ١ ) انظر : النقد الأدبى عند اليونان . ص : ٨٥ .

( ٢ ) ما سبق : ص : ٧٠ .

وينقسم الشعر عند « أرسطو » على أساس من المحاكاة ، وفقا لطباع الناس وما فطروا عليه ، فذوو النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأذنياء فأنشئوا أشعارا الهجاء . وهكذا يربط « أرسطو » بين الجمال والخير ، ويجعل الفن في خدمة الفضيلة ، فالمحاكاة في الشعر هي مهمة الفن الجميل ، وصدق المحاكاة إنما يتوافر بالمتعة التي تصل إلى الجميع ، فاللذة والمتعة ليست ذاتية خاصة بالأديب المبدع ولكن ينظر إليها في إطار المجتمع الإنساني لارتباطها بالفطرة الإنسانية وما يتولد عن تلك الفطرة والغريزة من معرفة ، وفي إطار من هذا يحتفظ للشاعر بذاتيته وفرديته ، ويصبح الشعر « هدفا لذاته » ونشاطا ليست له غاية سوى تحقيق نفسه باعتباره فنا وهو لا يعني خدمة أي هدف آخر <sup>(١)</sup> .

وهكذا حاول « أرسطو » أن يجمع بين المحاكاة وقوة الخلق الفني والجانب الخلق في إطار الفن الأدبي .

\* \* \*

## هـ- هوراس

وجاء « هوراس » ( ٦٥ : ٨ — ق . م ) ذلك الشاعر الروماني الذي اتخذ لنفسه منهجا خاصا في الدرس الأدبي مما جعله محورا من محاور النقد . ولم يترك لنا « هوراس » كتابا يعالج فيه فن الأدب ، وإنما ترك مجموعة من الأبيات ( قصيدة ) أشبه ما نكون ( بالرسالة ) تدور حول طبيعة الشعر وفنونه .

وقد اشتملت القصيدة على مجموعة من قضايا النقد ومسائله دون أن تكون مرتبطة بنظرية فلسفية عامة — كما وجدنا ذلك عند « أفلاطون » و « أرسطو » — بل كان الإطار العام الذي وضعت فيه هذه القضايا والمسائل النقدية هو الذوق ، « فقد استطاع أن يشعر الناس حقيقة الذوق السليم فإن

( ١ ) فلسفة الفن : د . ذكريا إبراهيم . ص : ٢٤٠ .

كل فلسفة صحيحة للفن ما هي في الواقع سوى مجرد شرح منطقي للذوق السليم ، وقد استطاع « هوراس » بتحويله نظرية « أرسطو » إلى أحكام نقدية أن يجعل للذوق السليم صبغة فلسفية من غير أن يتعب قراءه في بحث منطقي عن ماهيته ، والأثر الهائل الذي تركه « هوراس » في تاريخ النقد يرجع كله أو معظمه إلى أنه وثق الرابطة بين نظرية الجمال وبين الذوق السليم <sup>(١)</sup> .

واقد آثار « هوراس » كثيرا من مسائل النقد وقضاياها التي كان للكثير منها أثره البالغ في مدارس النقد حتى العصر الحديث ، وفي مقدمة هذه القضايا :

### ١ — الصنعة والإلهام :

كانت طبيعة الشعر من أهم الموضوعات التي ألح عليها « هوراس » في قصيدته فقد تساءل : « هل الشعر الناجح نتاج الطبيعة أم الفن ؟ هذه هي المسألة » ويجب قائلا : « فيما يختص بي لست أتبين ما يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل . إن أحدهما يلح في طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية ، فمن كان مطعمه بلوغ الهدف المنشود فقد عانى الكثير في صباه ، وارتعد وتصيب عرقه ، وحرّم نفسه الحب والخمر ، الزامر الذي ينشد لحن يثيا <sup>(٢)</sup> تعلم درسه في زمن مضى يحدوه الخوف من أستاذه ، كما أنه ليس بكاف أن يقال : إني أكتب قصائد رائعة ، فلتفتك الطواغيت بالمتخلفين ، عار على أن أتخلف في السباق ، وأن أعترف بأنني أجهل جهلا مطبقا فلما أنعمه <sup>(٣)</sup> » .

(١) قواعد النقد الأدبي ص : ١٤٣ .

(٢) لحن يثيا : كانت الألعاب البيئية تعقد في داف كل أربع سنوات ، وأهم ما كان يجري فيها هو عزف قطعة موسيقية تمثل الصراع بين أبولو والتعبان ييثو ، وانتصار أبولو انتصارا يحرز به علم الغيب .

(٣) السطور من : ٤٠٨ إلى ٤١٨ .

ومن هذا النص يتبين لنا أن الأساس الذي يصدر عنه الفن هو المعقولية والاعتدال - أو التوسط بين الأمور - وعدم التطرف ، وبذلك يستطيع الأديب أن يحقق التوافق والانسجام بين ما يعرضه وبين الواقع ، والكاتب المسرحي يمكنه بهذا أن يعرف كيف يرسم الشخصيات المختلفة رسماً لا يؤدي الذوق السليم ، وأن يسند إلى كل شخصية الدور الذي يلائمها .

فالتطرف في الخيال يخرج بالأديب عن حد المعقول ، والتطرف في اللغة يخرج بالأسلوب عن حد الرزانة ، وهو بمراعاة هذا يحمي نفسه من الخطأ الذي هو وليد الإسراف والتطرف .

وحين يتجاوز الأديب حد الاعتدال يفرط في تلوين شعره فيركب بخياله متن الشطط ، أو يفرط في التعبيرات المؤثرة فينتهي إلى الطنطنة ، وكل هذا مظهر من مظاهر عدم الصدق والبعد عن طبيعة الفن .

وإذا كان قدماء الإغريق قد تطرفوا في مسألة الإلهام والصنعة ، وربطوا ما بين الشعر وما وراءه الطبيعة فالشعراء لا ينظمون قصائدهم الجميلة على اعتبار أنها نتاج فئهم ، بل لأنهم ملهمون ، ألهمتهم الآلهة أو الشياطين ، ولهذا يفقدون رشدهم عندما ينظمون أناشيدهم وأصبح الشعر العالي لا يتأني بغير وحى خاص يشبه الجنون ، إذا كان هذا هو رأى قدماء اليونان والرومان فإن « هوراس » يهاجم هذا الرأي بعنف قائلاً « إن الشاعر المنتحى المجنون كالأجرب ، أو المريض بالصفراء أو المجدوب المدخول يفر منه العقلاء ، ويخشون المساس به ، ويكايده الصبيان ويتبعونه في غير احتياط ، إذاهوسقط في بئر أو حفرة بينما هو يمشى الخيلاء »<sup>(١)</sup> .

وهكذا يخضع « هوراس » طبيعة الشعر إلى العقل ، والأدب الصادق

---

(١) السطور من : ٤٧ إلى ٤٥٠ .



عنده هو ثمرة التفكير الحكيم « الذى هو أس الكتابة القويمة وينبوعها »  
« ومن يجمل أصول اللعب لا يتصدى لأدوات اللعب » .

وهكذا انقسم الأدباء والنقاد فريقين :

الأول : الذى يدين بتفسيرات الوحى الإلهى أو الشيطانى أو ما يطلق عليه ( الإلهام ) أو القوة الخفية التى تدفع الشعراء إلى نظم الشعر ، وتوحى إليهم بمعانيه الحقيقية والخيالية على حد سواء . وعلى هذا يكون الشعر منبعه عالم ( اللا شعور ) أو ( اللا وعى ) فى مفهوم العلم الحديث ، ويكون الشعراء طبقا لهذا التفسير مجرد وسائل أو وسائط لا تأثير لها فى العمل ولا أثر لها فى تكوينه وإبداءه ، ولا يمكن أن يبدع الشاعر إلا إذا فقد عقله ، أما إذا ظل محتفظا بصوابه وعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم شعرا ، والذى يفقده عقله هو الإله الذى يتخذ واسطة بينه وبين الناس كالأنبياء والكهنة ، وكل ما يفيض به خاطرهم يقنى عن التعمد والقصد والصنعة ، لأن النبوغ الفطرى أفضل من الفن المكتسب العقيم ، ومن هنا ارتبط نظم الشعر بالجنون الإلهى أو الشيطانى دون صقل أو تنقيح ، وأصبح شطر عظيم من الشعراء والأدباء يظهر بمظهر الشذوذ أو الجنون .

وهكذا وحدنا كبار الشعراء والأدباء أمثال : ناسو ، وفان جوخ ، وكواينز ، وكريستوفر سمارت ، ووليم بليك ، وإدجار إان بو ، يتصنعون الجنون ، وعرف شيلي بأنه « شيلي المجنون » وتولد عن هذا الاتجاه ما عرف بالعصر الرومانسى الذى شاع بين أعلامه « الأنين والحنين والثورة والفورة ، اصطنعوا التشاؤم اصطناعا ، تكلفوا سوداوية المزاج ، فخرج كل منهم على أقرب دكان واشترى منظارا أسود لم يخلمه إلا بانحلال القرن التاسع عشر بأكمله ، امتلأت رؤوسهم بالمثل العليا التى سبقت ظروف جيلهم بآماد من الزمن طوال ، فلما تمحطت تلك المثل على صخرة الواقع ، عادوا الإنسانية

ووظنوا بالبشر سوءا ، اعتقدوا في قداسة الفنان وعظمة مكانته في العصر الذي يعيش فيه ، وتحدثوا عن الأرستقراطية الذهنية وألوهة الفن والطبيعة<sup>(١)</sup>.

والفريق الآخر: الذي تشيع لمبدأ الصنعة أو الفن والذي يعترف بشخصية الشاعر ودوره المباشر في عملية الإبداع بما له من إرادة ، فهناك فاصل بين الإلهام المباشر وبين الفن المكتسب ، فالأدب فن يقوم على العقل والالتقان المتعمد من الأديب ، وهذا الاتجاه هو الذي زعمه « هوراس » ، استمع إليه وهو يسخر من أصحاب نظرية الربط بين النبوغ والمذود أو بين النبوغ والجنون : « أصبح شطر عظيم من الناس لا يعتنى بقص أظافره أو قص لحيته ، ويلتمس الأماكن المعتكفة ، ويتحاشى الحمامات ، لا شيء إلا لأن « ديموقريط » يعتقد أن النبوغ الفطري أفضل من الفن المكتسب العقيم ، ويطرد من ساحة (هليكون) من صبح عقله من الشعراء<sup>(٢)</sup> .

وبهذا يخرج « هوراس » الشعر من دائرة (اللاوعي) فالمثل الأعلى للشاعر عنده هو الرجل المثقف الرزين الذي فطر على القريض ، والشعر صادر عن الذهن المتزن ، بل عن العقل الراجح ، إذا كان الشعر يصقلهم في محراب أبولو فجمال الصورة شأنه لا جمال الروح ، إن قلت شعرا فلتراع النسب كأنك تحت ، إن قلت شعرا فليكن همك الأول كمال القاب ، كمال اللفظ ، كمال البنيان » يا من يجري فيكم دم « بومبيليوس » : ازدروا قصيدة لم تتناولها الأيام الطوال والاصلاح المتوالى بالعقل عشرات المرات ، ولم تهذب كظفر قض قضا محكما<sup>(٣)</sup> .

(١) في الشعر لهوراس : تصدير لويس عوس : ٦٤

(٢) ٢٩٥ — ٢٩٧ و « ديموقريط » فيلسوف إغريقي نسب إليه القول بأن الشاعر لا يكون شاعرا بغير لونه وهو واضح النظرية الثورية — هليكون = جبل في بويوتيا سكنته ربات الشعر .

(٣) ٢٩١ — ٢٩٤ و « بومبيليوس » أسرة من أشرف روما . يقال إنها انعدرت من صلب ما بومبيليوس نوما « ثاني ملك لروما .

هذا هو القضاء الذى استعبد عشرات الكتاب فى كل أدب ، هو القرار الذى وجه عهودا برمتها وأفرادا مستقلين فى كل جيل إلى حيث النجاح الناقص أو الفشل الجميل<sup>(١)</sup> .

وهكذا كان « هوراس » ينادى بالشكلية فى الفن والجمال .

\* \* \*

ومن تلك القضايا :

### وظيفة الشعر :

كانت وظيفة الشعر عند اليونان تنحصر فى ( التعليم ) فالشاعر بالنسبة إلى المجتمع هو كالمعلم ، والصلة بين الشاعر وبين جمهوره الذى يخاطبه تشبه الصلة بين المدرس وطلابه ، ولخطورة هذا الدور التربوى للشاعر وجدنا « أفلاطون » يشن حملته على الشعر والشعراء ؛ لأن الشعر قد يتخذ وسيلة لتعليم الفتيان الخفوة والميوعة والفساد ، كما يكون وسيلة للفسوق والتضليل وإفساد الدين .

وقد كان « أفلاطون » كما سبق — يستند فى نظريته إلى تأملات ( ميتافيزيقية ) حاول أن يثبت بها فساد الفنون عن طريق تطبيق نظريته فى المثل عليها ، فالمثال : هو المعنى المعقول الثابت الواحد فى مقابل المحسوسات أو الجزئيات الكثيرة المتغيرة ، وأن المحسوسات تشارك فى المثل ، أو تحاكيها ، وتقرب منها ، فهى أقل مقاربا فى رتبة الحقيقة<sup>(٢)</sup> .

وأما « أرسطو » فقد ربط الشعر بواقع الحياة ؛ فهو يعترف بالمحسوسات ، فالفن تقليد للطبيعة ، والطبيعة فى نظره حقيقة لا خيال ، ووظيفة الفن نفسية فهو يؤدى إلى التطهير كما سبق .

---

(١) تصدير : ٦٧ .

(٢) أفلاطون : الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى ، ص : ١١١ ط دار المعارف .

وجاء « هوراس » بعد أن كثر الحديث قبله عن وظيفة الشعر ، فقرر صراحة « أن غاية الشعر إما الإفادة أو الإمتاع أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد »<sup>(١)</sup>. ومنذ أن قال « هوراس » بهذا اتخذ مصطلح ( نافع ) و ( ممتع ) وضعا تقليديا في النقد الأدبي ، وأصبحت الإثارة والروعة صفتين ضروريتين للأدب ، يحس بهما متلقى العمل الفني .

كما يكشف « هوراس » بصراحة الدور الاجتماعي للشعر ، وتنظيمه لحياة الناس ، والسمو بهذه الحياة ، حين يقول عن الشعر والموسيقا في آن واحد : « لما كان الناس متوحشين روعهم » أورفيوس « المقدس ، ترجمان الآلهة ، من سفك الدماء ، وسوء الحياة التي يحيونها ، ولذا قبل عنه إنه روض النمر والسباع الكاسرة . وروى عن « أمفيون » باني سور طيبة ، أنه حرك الأحجار بصوت قيثارته ، وقادها حينما شاء بضراسته الرقيقة . كان هذا معنى الحكمة قديما : التفريق بين شئون الجماعة وشئون الفرد ، وبين الأمور الإلهية والأمور العامة ، والنهي عن الحب الدنس ، ووضع شرائع الحياة الزوجية ، وبناء المدن ، ومن القوانين على مناضد خشبية . بهذا أدرك الشعراء والشعر لقب الألوهة وشرفها ، « فهو ميروس » الذي بلغت شهرته المرتبة الثانية بعد هؤلاء ، « وتيرتايوس » قد جعل قلوب الشجعان تخفق لمعارك « مارس » ، وفي الأغاني وردت النبوءات وبها أنير طريق الحياة ، واستجدى عطف الملوك بقصائد من إلهام ربات الشعر ، وألنى الناس المتعة تكال نهاية الكد الطويل ، قل ما يدعوك إلى الخجل من ربة الشعر ذات القيثارة ، ومن « أبولو » ذي الصوت الرخيم<sup>(٢)</sup> .

(١) ٣٢٣ - ٣٣٤ .

(٢) ٣٩١ - ٤٠٧ ( أورفيوس ) في أساطير الإغريق هو أول من اخترع الموسيقى وأعظم الشعراء قاطبة قبل ( هوميروس ) - ( أمفيون ) هو توأم ( زيتوس ) ابن ( زوس ) كانت قيثارته تجتذب الصخور وتقيم منها السدود بغير معونة بشرية كما تروى الأساطير - ( تيرتايوس ) ابن ( أرخير ) ( وتوس ) من ( أفيدنا ) كان اشعره أثر غريب في بث الشعور وإلهاب الحماس في المعارك - ( مارس ) إله الحرب عند اليونان ( أبولو ) من آلهة الدرجة الأولى ابن ( زوس ) من ( لينو ) وهو رب الغناء والموسيقى .

فالشعر هو الذى وضع « شرائع الحياة الزوجية » وهو الذى نهى عن « الحب المدنس » و « من القوانين على مناضد خشبية » .

وهكذا كان دور الشعر فى تلك العصور هو من شرائع الحياة ، ووضع المقاييس الخلقية ، وهذه الوظيفة لازمت الشعر منذ طفولته وأكدها دراسات علماء النفس والاجتماع . « وإذا كان اتجاه الفكر الغربى ينحو بعض الأحيان إلى التوحيد بين الشعر والدين توحيدا بنائيا ووظيفيا فى آن واحد ، فان هناك من وجهات النظر عددا وفيرا فى هذا الشأن يلزم الناقد بأن يتحفظ فى أحكامه ، إن لم يفترض وجود جدار أصم بين الميدانين ، مع أن العلاقة بينهما ثابتة عند علماء النفس والاجتماع والاثروبولوجيا ، ذلك لأن القوى الفاعلة فى الدين ليست شعرا صرفا ، وإنما هى خليط من شعر وعوامل نفسية أخرى تدخل فى حدود ما بعد الطبيعة (١) .

وهكذا أثبت « هوراس » للشعر وظيفته التعليمية وقيمه الجمالية والنفسية .

\* \* \*



## الفصل الثاني

### الجمال في الفكر الغربي الحديث

أولا : الاتجاه المثالي في فلسفة الجمال

بومجارتن ( ١٧١٤ — ١٧٦٢ م ) .

يعتبر « الكسندر بومجارتن — Baumgarten » المؤسس الحديث لعلم الجمال ، فقد قام بأول محاولة شاملة منظمة لإنشاء منطق للخيال ، وقد استعمل لأول مرة كلمة ( إستطيقا Aesthetics ) عام ١٧٣٥ ليشير بها إلى ميدان بحث جديد مستقل بذاته استقلالا نسبيا ، وهو علم يدور حول الوجدان على أساس أن العلوم الأساسية المختصة بالنفس البشرية هي :

علم المنطق : وهو تفكير فلسفي يدور حول العقل .

وعلم الأخلاق : وهو يدور حول الأفعال .

والاستطيقا : تدور حول الوجدان .

وبهذا يناظر هذه العلوم على التتابع : الحق والخير والجمال ، الملكات الثلاث الأساسية للنفس .

و « بومجارتن » يعرف الجمال بأنه نظام بين الأجزاء في علاقاتها المتبادلة ، وفي علاقة كل جزء منها بالكل ، ويرى أن أدروع صور الجمال تتجسد في الطبيعة .

ويعرف الجمال في كتابه ( الاستطيقا ) بقوله : « إن ( الاستطيقا ) ... هي علم المعرفة الحسية ، وغاية ( الاستطيقا ) هي كمال هذه المعرفة الحسية ، وهذا هو الجمال ، ونقص المعرفة الحسية ... هو القبح ، والأشياء القبيحة بهذا

المعنى ، يمكن التفكير فيها بطريقة جميلة ، وأيضا فإن الأشياء الجميلة يمكن التفكير فيها بصورة قبيحة (١) .

و«بوجارتن» مفكر تابع للمدرسة العقلية (الليبتنس) . تلك المدرسة التي كانت ترى أن الحياة الوجدانية للإنسان ليست إلا الجزء الأسفل من العقل ليست إلا منطقة الفكر الغامض المختلط التي قال بها «ديكارت» (فلاستيقا) نوع من المنطق الأسفل المختص بالأفكار الغامضة بمقارنته بالمنطق المعروف الذي هو العلم السامى المختص بالأفكار الواضحة المتميزة (٢) .

على أنه لم يقدر لمنطق الخيال الذي وضعه «بوجارتن» أن يحتل مكانته بجانب منطق الفكر الخالص ، كما أن هذه المحاولة لم تستطع أن تكفل للفن قيمة ذاتية حقيقية .

ومع هذا فقد أصبح (علم الجمال) قائما مستقلا ، وأصبح الكثير من المفكرين يرون إمكانية تحديد الجمال ، ووضع أصول وقواعد ومعايير تحده .

\* \* \*

كانت ( ١٧٢٤ — ١٨٠٤ ) .

وجاء الفيلسوف الألماني «كانت — Kant» فقدم لنا أول برهان واضح مقنع على استقلال الفن ذاتيا ، وذلك في كتابه (بحث تحليلي في الحكم ، Critique of gudgment .

وقد كانت كل الاتجاهات الباحثة عن الجمال قبل «كانت» تبحث عن مبدأ للفن داخل نطاق المعرفة النظرية أو الحياة الأخلاقية ، فإذا عدّ الفن وليد فعالية نظرية أصبح من الضروري أن تحل القواعد المنطقية التي تنسجم معها تلك الفعالية ، ولكن المنطق في هذه الحال لم يعد كلا متجانسا ، وكان

(١) انظر : الأسس الجمالية في النقد العربي : ص ٥٢ .

(٢) انظر : مبادئ علم الجمال «الاستطيقا» : شارل لالو . ط . الحلبي : ١٩٥٩ .

لا بد من قسمته في أقسام منفصلة مستقلة نسبيا ، وكان لابد من أن يميز منطق الخيال عن منطق الفكر العقلي والعلمي .

وهنا لا فرق بين الحكم العقلي والحكم الجاهلي ، فالحكم العقلي هو عملية تفكير نضع فيها حالة جزئية تحت قانون عام معلوم ، كما هو الحال مثلا في أحكام العلية ، وأما الحكم الجاهلي فهو عملية تفكير ننتقل فيها من الحالة الجزئية المعلومة إلى الشيء العام الذي نحن بصدد البحث عنه ، كما هو الحال مثلا في أحكام الغائية .. والفارق بين الحكمين أننا في الحالة الأولى نعرف جيدا القانون العام ، فيكون في وسعنا بسهولة أن نعين ( أو أن نحدد ) الحالات الخاصة التي تندرج تحته ، وأما في الحالة الثانية فإنا لا نعرف سوى حالة جزئية أو حالات خاصة ، ولكننا نحاول عن طريق التأمل أو التفكير أو البحث أن نتوصل إلى القانون العام ، وعلى حين أن النوع الأول من الأحكام يحدد أوليا أهم القوانين التي يخضع لها عالم التجربة ، ويدعم في الوقت نفسه ميتافيزيقيا الطبيعة نجد أن النوع الثاني من الأحكام هو وحده الذي يستطيع أن يحدد القوانين الجزئية ، كقوانين الطبيعة الحية المعقدة إلى أبعد حد ، فإزاء يرقى من الواقعة العينية المحسوسة إلى القانون الكلي العام .

بيد أن أحكام الغائية على نوعين : فهناك أحكام تنصب على جهال الطبيعة ، وهذه يسميها « كانت » ( الأحكام الجاهلية ) . وهناك أحكام تنصب على الغايات الواقعية أو الحقيقية للطبيعة . وهذه يسميها باسم ( الأحكام الغائية ) . وفي النوع الأول من ( الأحكام التأملية ) يكتشف الذهن توافقا بين جزئيات الطبيعة ( أو تفاصيلها ) وبين ملكاته أو قواه الخاصة ، ويجيء هذا الاكتشاف مقترنا بنوع خاص من الشعور باللذة أو المتعة ، وأما حين يصطدم الذهن بقوانين غير متجانسة معه ، وبالتالي غير قابلة للاختراق أو النفاذ من جانب قدرته الخاصة على الإدراك ، فإنه عندئذ لابد من أن يستشعر ضربا من الألم أو الضيق ، ولا شك أن حالة التوافق التي قد تتحقق بين بعض مظاهر

الطبيعة من جهة ، وبين قوانا العقلية من جهة أخرى ، هي التي تدفع بنا إلى أحكام ( إستطبيقية ) نحكم فيها من وجهة نظرنا الصورية الذاتية على جمال الطبيعة ، ولكننا نحاول أيضا أن نكتشف ما يوجد بين أجزاء الطبيعة نفسها من توافق ، وفي مثل هذه الحالة قد ننسدر على الطبيعة أحكاما غائية ، أعني أحكاما تدور حول الغايات الواقعية أو الموضوعية للطبيعة (١) .

ويرى « كانت » أن جمال الشيء لا علاقة له بطبيعة هذا الشيء . « فالمتعة الفنية عند « كانت » لا تهتم بحقيقة موضوعها ، أو بالغاية منه ، بخلاف اللذة الحسية ، وبخلاف العمل الخلقى ، فإنهما يتطلبان تملك الأشياء وتحقيق الغاية ، فالرسام مثلا يعجب بفأكة من الفواكه أو بصورتها ، ولا يرغب فى أكلها ، ولا فى بيعها من حيث هو فنان ، ثم إنه لا سبيل لنا إلى معرفة شيء عام عالمى دون أفكار مجردة عامة نستطيع بها تقويمه ، إلا الجمال ، فانتا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقوّمه على هذا الأساس تقويما عاما مشتركا بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة .

فالحكم الجمالى ( ذاتى ) ابتداء ، ولكنه عام موضوعى ضرورة ، إذ يفترض اشتراك ذوى الأذواق الفنية فيه ، وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكّد القاعدة .

وأخيرا يرى « كانت » أن لكل موجود غاية تدرك أو يظن وجودها ، إلا الجمال ، فحين يفكر التاجر أو الزارع مثلا فى فائدة فأكة من الفواكه ، فانه بذلك لا يعتد بقيمتها الجمالية ، وأما حين يعتد بالقيمة الجمالية فانه يضرب صفحا عن القيمة النفعية ، وذلك أن الجمال غاية فى الحكم الجمالى ، فهو غائى فى الشيء الجميل ، ولكن هذه غائية بدون غاية ، وفى الشيء الجميل تتمثل تلك الغاية من حيث توافر الجمال ، دون مضمون محسوس لتلك الغاية .

(١) انظر : كانت أو الفلسفة النقدية : د . زكريا إبراهيم . ص : ٢٥٣ ط مكتبة مصر



ويصرح « كانت » بأن العمل الفني — ويدخل فيه العمل الأدبي — مسلاة حرة ، أو ضرب من اللعب لا يعبأ بغاية سوى المتعة الفنية ، وتنحصر قيمته في جماله (١) .

« وقد قيل إن « كانت » بنظريته في التأمل قد خلق نظرية الجمال الحديثة كما خلق نظريتي المعرفة والأخلاق الحديثتين ، فهو يقيم المعرفة الإنسانية والواجب الإنساني في نفس طبيعة عقلنا النظري والتطبيقي ، ويشرح آراءه في الجميل والجليل ، باللجوء إلى تكوين قدرة ثالثة هي مصدر التأمل والشعور . . . .

« وكانت » يفرق بين نوعين من الجمال : الجبال الحر ، والجبال بالتبعية ، والأول لا يتضمن أى مفهوم لما ينبغى أن يكون عليه الشيء ، أما الآخر فيتضمن ذلك ، ويتضمن كذلك مطابقة الشيء له ، فالتصميمات الزخرفية الإغريقية ، وحليات الهوامش أو أوراق الحيطان وما أشبه ، لا تعنى شيئاً في ذاتها ، فهي لا تمثل شيئاً نجد فيه مفهوماً منضبطاً ، وهي جميلة جمالا حراً ، ويمكننا أن نعد موسيقى (الفانتازى) كذلك من حيث هي تتصل بنفس النوع ، وكذلك الق قطع التي لا موضوع لها ، وكل الموسيقى — في الواقع — التي لا ألفاظ فيها . . . ولكن الجبال البشرية ، سواء أكان في رجل أم امرأة أم طفل أم كان في فرس أم في مبنى ، سواء أكان هذا المبنى كنيسة أم قصر أم مخزن ذخيرة ، أم منزلاً صيفياً ، هذا الجبال يتضمن غرضاً يقرر ماذا ينبغى أن يكون الشيء ( بمعنى أنه يحدد مفهوماً لمثاله ) ، وهو بذلك لا يعدو أن يكون جمالا بالتبعية . و « كانت » بذلك يؤكد وجود جانب روحي ، يتميز عن الممتع والمفيد والخير من جهة ، وعن الحقيقة من جهة أخرى . هذا

---

(١) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي هلال : ص ٣٠٧ ط : الرسالة : ١٩٥٨



الجانب الروحي هو القوة الثالثة التي قال بها « كانت » والتي هي مصدر التأمل والشعور. ويقول « كانت » : « إنه بهذا التمييز ( يعنى التمييز بين نوعى الجمال ) يمكننا أن نتحقق من اختلافات كثيرة بين نقاد الجمال ، عندما نبين أن واحدا يؤكد الجمال الحر ، والآخر الجمال بالتبعية<sup>(١)</sup> .

وهكذا يقيم « كانت » فاصلا بين الجمال وبين أشكال المعرفة . ويربط اللذة الجمالية بالذات المتأمله لا بالموضوع في ذاته ، فالمهم عنده هو الشكل المحض وهو الذى يتمثل فيه الجمال المحض ، حيث يتجلى الجمال فى كل ما هو شكلى بلا مضمون . ومن هنا يكون الحكم الجمالى خاليا من أى غرض ، ويتصف بالعالمية ، واستمراره والتسليم بأنه موضع الرضا العام .

\* \* \*

وهناك قوانين أربعة لا بد من مراعاتها فى الحكم الجمالى ، وهى التى تفرق بينه وبين الحكم العقلى والخلقى .

القانون الأول : من حيث الكيف - فالحكم الذوقى ليس حكما منطقيا قوامه المعرفة ، بل هو حكم جمالى قوامه الوجدان . ومعنى هذا أن الحكم الذى تصدره على الجمال لا بد من أن يقترن بضرب من الشعور بالرضا ، أو الارتياح ، ولكن هذا الشعور الذى يحققه الجميل يختلف عن الشعور الذى يحققه الشئ الملائم . أو الشئ الحسن ، أو الشئ النافع . فالملائم يسبب لذة حسية . فهو ذاتى صرف ، والحسن نستحسنه لقيمته الموضوعية ، والنافع لا ينطوى على قيمة فى ذاته ، بل تكون قيمته آتية من الغاية التى يساعد على تحقيقها .

والسمة المميزة لهذه الاشكال الثلاثة من الارتياح أو الاشباع أو الرضا

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد الأدبى ص : ٥٤ .

هى أنها ترتبط بضرب من المصلحة البشرية ، أعنى أنها اتصل بغاية من غايات الطبيعة الإنسانية ، وآية ذلك أننا لانكتفى بتصوير ( أو تمثيل ) الملائم ، والحسن ، والنافع ، بل نحن نستمع بالأول ، ونحقق الثانى ، ونستخدم الثالث أما الإشباع الجبالى فانه — على العكس من هذه الصور الثلاث لا يرتبط بأية مصلحة كائنة ما كانت ، إذ أن الجميل إنما هو ما يروقنا فقط ليس غير ، فقيمه فى ذاته بعيد عن كل غاية أو متطلبات خارجية ، وبذلك يكون صادرا عن الذوق لا تدفع إليه المنفعة .

القانون الثانى : من حيث الحكم — فنحن نتصور الجميل دون الاستعانة بأى مفهوم عقلى ، باعتباره موضوعا لرضا كلّى أو ارتياح عام ، فالجميل هو الذى يعجب الجميع بدون مفهوم ، ودون حاجة إلى أفكار عامة تجريدية وهنا يتضح الفرق بين « الملائم » و « الجميل » فلكل فرد ما يلائم ذوقه الخاص من موضوعات ، فى حين أن « الجميل » لابد من أن يكون « جميلا » بالنسبة إلى الجميع على السواء .

وما دام الحكم الجبالى بطبيعته حكما نزيها خاليا من كل غرض ، فلا بد من أن يكون فى الوقت نفسه حكما عاما يتسم بصفة الكلية ... والكلية التى يتضمنها الحكم الذوقى ليست كلية منطقية تستند إلى مدرك عقلى ، بل هى كلية وجدانية تقوم على ميل ذاتى ، ولهذا يعرف « كانت » الجميل من وجهة نظر الحكم — فيقول أنه ما يروقنا بصفة كلية ( عامة ) دون حاجة إلى مفهوم أو تصور عقلى ، فكل ما ينمقد الإجماع على عمومته وعالميته لا سبيل إلى الاهتداء إليه إلا بواسطة الأفكار العامة التى يقوم بها إلا الجبال ، فأننا نستطيع أن ندركه فى حين هو حسى ، ونقومه على هذه الحال تقويما عاما مشتركا بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة .

وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه ، وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكّد القاعدة كما سبق .

القانون الثالث : من حيث الإضافة : Kelation — أى الترابط بين الوسيلة والغاية ، فعلى الرغم من أن الحكم الجمالى يقوم على مبادئ أولية ضرورية تتمثل فى الاستقلال التام عن الجاذبية أو الانفعال ودون الالتجاء إلى مفهوم ( السكال ) ولما كانت كل لذة إنما تفترض توجيه الميل نحو غاية ما ، فإن الحكم الذوقى لا بد بالضرورة من أن يكون حكم غائية ، ومن هنا كان لا بد لنا أن نفهم نوع العلاقة بين الوسيلة والغاية بالنسبة إلى الحكم الجمالى حتى يمكننا أن نعرف الفرق بين الحكم الجمالى وبين الأحكام المتولدة عن الموضوعات الملائمة ( من وجهة نظر الغائية ) .

يقرر « كانت » أن البحث عن الملائم يستلزم تصور موضوع ما يهدف نشاط الذات نحو بلوغه أو الوصول إليه ، وبالتالي فإن مادة الموضوع أو جاذبيته الحسية هى التى تستثير نزوع الذات ، وأما بالنسبة إلى الحكم الذوقى ، فإننا نعرف أنه لا موضع للحديث عن أية غاية ذاتية ، ما دام هذا الحكم نزيها عاريا عن كل مصلحة ، هذا فضلا عن أنه لا موضع للحديث عن أية غاية موضوعية بالنسبة إلى مثل هذا الحكم ، ما دام من المستحيل أن نقيمه على أساس أى مفهوم من المفاهيم ، حتى مفهوم ( السكال ) لأنه لا يخرج عن أن يكون مفهوما عقليا محضا ، فهو لا يملك بالتالى أن يولد فينا أية متعة حسية وعلى هذا فالجميل هو الذى يروقنا من حيث صورته ، والجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، فهو يبنى غاية فنه . . وهذه الغاية إنما ترتبط بذاتها فقط فكل شئ له غاية تدرك أو يظن وجودها ، ولكن أمام الجمال نحس بمتعة تكفيها السؤال عن الغاية .

القانون الرابع : من حيث ذاتية الحكم وموضوعيته — ذلك أن الحكم

بعمامة ؛ له ثلاث حالات : إما أن يكون تقريراً للحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقي ، إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير ما يدرك — ضرورة — إدراكاً ذاتياً ابتداءً ، ولكنه موضوعي من ناحية التصور : بافتراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق ، فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتي بالرضا عنه ، دون حاجة إلى أفكار واقعية يتطلبها الحكم الموضوعي ، فاذا حكمت بأن هذه الوردة جميلة فليس ذلك نتيجة لقياس حتمي منطقي ، أو نتيجة تجربة ، كما هي الحال في الطبيعة أو الرياضة مثلاً ، وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتي فردي ، وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالي ، فاذا حكمنا بما يخالفه كان في ذلك معصية للضمير الجمالي ، يشبه معصيتنا للضمير الخلقى فيما لو خالفنا واجبا خلقياً<sup>(١)</sup> .

فالفيلسوف « كانت » يقرر صلة صريحة بين الجمال — طبيعياً كان أم فنياً — وبين الخلق ، إذ يقرر أن الحكم بأن الشيء جميل حكم صادر عن الذوق وفيه إرضاء للوعي الجمالي بأن ذلك الشيء الجميل مصدر متعة جمالية ، والمرء خاضع في هذا الحكم ، لما يشبه الأمر ، ولكنه ليس أمراً منطقياً أو تجريبياً — كما هي الحال في قضية رياضية أو طبيعية مثلاً ، وإنما هو أمر يقارن بالأمر الخلقى في صدوره عن الوعي الجمالي الفردي ، إذ أننا نعصى هذا الوعي الذاتي الذي يخضعنا — فنياً — لأمره ، فالذي يفكر في شيء جميل يخضع — إذن — له خضوعاً قريباً من خضوعه للعقل حين يفكر في الطبيعة ، وخضوعاً قريباً كذلك من خضوعه للمبدأ الخلقى في ذاته ، فالجمال بهذا المعنى يتطلب أسس آداب المعرفة ، ويكون بهذا رمزا للخلق ، إذ به يعبر المرء على وعي ببعض آيات النبل والسمو التي

(١) انظر : كانت أو الفلسفة النقدية : ص : ٢٥٥ .



تفوق مجرد الشعور باللذة الصادرة عن الحس ، وليست غاية الجمال هي مجرد الدلالة على الكمال الحسى أو الجسمى فى الشيء الجميل ، وإلا لما أصبح الجمال عالميا ، كما يريد « كانت » فى مثاليته ، بل يتغير بتغير الأحوال والأجناس البشرية ، وإنما تتضمن هذه المثالية فى الجمال التعبير عما هو خلقى ، أى عما هو رمز لما فوق الحس من الحقائق ، وبدون هذا لا يمكن لموضوع الجمال أن يصل إلى درجة يكون فيها عالميا<sup>(١)</sup> .

والوعى الجمالى الذى يقيم عليه « كانت » الحكم الجمالى والحكم الخلقى ويخضعهما له خضوعا حتميا ، ويكتسبان به صفة العالمية - هذا الوعى وإن كان فرديا إلا أنه فى حقيقته يرجع إلى الإطار الاجتماعى فى مكوناته - ومن هنا نرى أن « كانت » يلتفت بشكل ما إلى الغاية الخلقية والاجتماعية فى العمل الفنى ، وليس الأمر كما يرى بعض الباحثين من أنه يفصل بين الجميل والمفيد ، وبأخذه بالشكلية البحتة أو الفارغة - كما يقولون - يكون قد فصل نهائيا بين الفن وبين كل ما هو خارج عن بنيته الذاتية التى تكسبه جماله بقطع النظر عن أى مضمون ، ويكفى أن مثالية الجمال عنده تتضمن حتمية التعبير عما هو خلقى ، وبدون هذا يفقد العمل الجمالى أحد عناصره الرئيسية .

على أن هذه الغايات الخلقية والاجتماعية لم يعد لها وجود خارجى بعد أن أصبحت من مكونات العمل الجمالى وإنما تحولت إلى عناصر أخرى ومكونات جمالية فى ذاتها ولذاتها وأصبحت جزءا جوهريا من كل ما هو جميل ، ومن هنا فهى لا تحقق المنفعة الخارجة عن الإطار الجمالى كما كانت من قبل ، وإنما تحقق المنفعة الجمالية إن صح هذا التعبير ، تلك المنفعة التى تتحول إلى نشاط تلقائى يحقق اللذة ، أعنى اللذة الجمالية أو العقلية .

إن معظم النظريات الجمالية ترى أن الجمال ليس خاصية مباشرة فى الأشياء



المادية ، وإنما هو يحوى بالضرورة علاقة تربطه بالعقل الانسانى ، أى أن حقيقة وجوده إنما هو فى العقل المتأمل له ، أى أنه ليس شيئاً محسوساً وإنما هو فعالية العقل ، أى فعالية وظيفة الإدراك ، وبالاتجاه المميز لهذه الوظيفة . الجمال لا يتألف من محسوسات سالبة ، وإنما هو طريقة أو عملية من جعل الشئ محسوساً ، إلا أن هذه العملية ليست ذاتية فحسب بل هي على العكس شرط من شروط حدسنا للعالم الموضوعى ، والعين الفنية ليست عينا سالبة تتلقى انطباعات الأشياء وتسجلها ، هي عين بانية ، وبالأعمال البنائية وحدها نستطيع أن نستكشف جمال الأشياء الطبيعية ، والإحساس بالجمال معناه القابلية لتلقى الحياة الدينامية للصور ، ولا تدرك هذه الحياة إلا بعملية دينامية مشابهة فنياً .

إن الفن يمنحنا أرفع متعة وأدومها ، والمتعة هي حقيقة واضحة ثابتة مباشرة من حقائق تجربتنا الجمالية ، ولكن ما نوع هذه اللذة أو المتعة ؟ إن الذى يهم بالدرجة الأولى عند « كانت » هو الدرجة لا النوع ، فكل أنواع اللذائذ - مهما يكن نوعها - تقف على مستوى واحد . يقول « كانت » فى كتابه ( بحث تحليلي فى العمل العقلي ) : « إن كان تعميم إرادتنا يعتمد على الشعور بكون ما نتوقعه من أى علة مرضياً أو غير مرضٍ ، لم يهمنا بأى نوع من الأفكار تأثرنا ، فكلها لدينا سواء ، والشئ الوحيد الذى يهمنا فى القيام باختيارنا هو إلى أى حد يكون ذلك الرضى كبيراً وإلى كم يبقى ، وهل الحصول عليه يكون سهلاً وكم مرة يستعاد ؟

ومثلما أن المرء المحتاج إلى المال يستوى لديه أن يكون الذهب مما استخرج من مناجم الجبل ، أو مما صفى من الرمل ، ما دام هذا الذهب محتفظاً بقيمته فى كل مكان ، كذلك المرء الذى لا يعنيه من الحياة إلا الاستمتاع بها فإنه لا يسأل :

أهذه الافكار وليدة الفهم أو الحواس ، وإنما يكفيه أن يتساءل : كم من المتعة تمنحه تلك الأفكار لأطول مدة ، وما مقدار ما شتمنحه من متعة<sup>(١)</sup> »

وبهذا يكون الجمال لذة ، وهذه اللذة تصبح صفة للأشياء ، أى أن الجمال ( لذة فى وضع موضوعى ) على حد تعبير « سانتيانا » .

وإذا كان الفن استمتاعاً فإنه ليس استمتاعاً بالأشياء ، وإنما هو استمتاع بالصور والأشكال ، والمتعة بالصورة تختلف عن المتعة بالأشياء أو بانطباعات الحس .

وإذا كان « كانت » يرى أن الفن كاللعب فى مجال ملكات المعرفة ، وهذا اللعب لعب حر يقوم به العقل أو الخيال ، فإنه بهذا يرجع طبيعة الفن إلى اللهو أو اللعب ، وليس فى هذا إغفال للفاعلية الحرة لدى الإنسان لأن اللعب وظيفة حرة غير محصورة داخل حدود الشيء التجريبي المعطى . و الفرق بين اللذة التى تحدث من اللعب وبين اللذة الفنية ، إذ أن الأولى لذة غير غائية أبداً ، ومن هنا يبدو وجوه الاتفاق والاختلاف بين اللذتين . لذة اللعب ولذة الفن .

ففى اللعب - كما فى الفن - لا نلتفت أبداً إلى كل حاجاتنا العملية المباشرة - كى نضيق على عالمنا أشكالاً جديدة ، ولكن ليس معنى هذا أنهما متماثلان : إذ هما يفرقان فى حدة الخيال ، فالخيال فى الفن يتميز بأنه أكثر حدة عن ذلك النوع من الخيال الذى يواكب فعالية اللعب لدينا ، فى اللعب نعالج صوراً مموهة قد تغدو مؤثرة حيوية حتى لنخالها حقائق ، ولكننا إذا عرفنا الفن بأنه مجموعة من هذه الصور المموهة فذلك يدل على فكرة واهية تافهة لدينا

---

(١) انظر : بحث تحليلي فى العمل العقلي - كانت . نيويورك ١٩٢٧ . نقلاً عن فلسفة

الحضارة الإنسانية : ص ٢٧٤ .

عن شخصيته ومهمته ، وأما مانسميه « المظهر الجمالى » فانه ظاهرة لا نمجدها في تجربتنا لألعاب الوهم ، اللاعب يقدم لنا صورة واهمة خادعة ، والفن يقدم لنا نوعا جديدا من الحقيقة ، حقيقة الأشكال الخالصة لا الأشياء التجريبية .

وعلىنا أن نميز في تحليلنا الجمالى بين ثلاثة أنواع مختلفة من الخيال ، الأول : قوة الابتكار ، والثانى : قوة التشخيص ، والثالث : قوة إيجاد صورة حسية خالصة ، ونجد القوتين الأوليين في لعب الأطفال ولكننا لا نجد الثالثة ، إذ يلعب الطفل بالأشياء ويلعب الفنان بالأشكال ، بالأسطر ، والرسوم ، والإيقاعات ، والنغمات .

ومن هنا يبدو الفرق بين اللعب والفن إذ في اللعب تتحول الأشياء - كقطعة الخشب مثلا - إلى كائن حى في يد الطفل ، ومع ذلك فان هذا التحول لا يصيب الأشياء بل تبقى كما هى وكل ما حدث أو يمكن أن يحدث فيها هو إعادة ترتيبها وتوزيعها بحواسنا ، أما الفن فانه بنائى خلاق ، فالفنان يحطم مادة الأشياء الصلبة فى بوتقة خياله فتتحول وتكون النتيجة المترتبة على هذه العمليات العقلية إيجاد عالم جديد من صور الفن ، ومن هنا يجب أن يميز الحكم الجمالى بين نوعين من العمل الفنى ، أحدهما هو هذا البنائى الخلاق الذى يتصف بالأصالة ، والآخر : لا يعدو أن يكون لعبا وعبثا وتسلية لمجرد الرغبة فى اللعب والعبث والتسلية .

ومن هنا تختلف الغاية فى الفن عن الغاية فى اللعب ، فاللعب يؤدى إلى غايات أخرى مختلفة بيولوجية وتربوية ، ولكن وظيفة الفن الجميل بعيدة عن هذه الغايات لأنها ليس فيها عبث أو وهو أو إعداد لأغراض أخرى مختلفة .

فاذا كان الفن لعبا عند « كانت » لأنه يظهر بشكل لعب ، فان الفن

ليس بسهولة اللعب ، والاستمتاع بالعمل الفني لا يتولد عن عملية استرخاء وهدوء وما يتولد عنها من راحة وممتعة ، وإنما يتولد من تكثيف كل طاقاتنا في حين أن التسلية في اللعب لا تتطلب ذلك بل هي على النقيض من تلك الزعة التي هي ضرورة للتأمل والحكم الجمالين ، الفن يتطلب تركيزا كاملا ، وحالما نحقق في التركيز ونطلق العقال لمشاعرنا اللذية وهو اجسنا محتجب عن أعيننا العمل الفني<sup>(١)</sup> .

\* \* \*

ويمكننا أن نلمس التأثير العميق لفلسفة « كانت » المثالية ، وآراؤه في الفن والجمال في كل من جاء بعده من فلاسفة الجمال ونقاد الأدب والأدباء وبخاصة من يذهب منهم إلى أن العمل الفني غاية لا وسيلة ، وأنه عالم لا علاقة له بالخير ولا بالشر فهو عالم أنبرى صافي ، ينطلق في حرية بعيدا عن كل قيد خارجي يعوق انطلاقه ، ويحول بينه وبين طبيعته الجمالية .

وبمثل هذا الفهم لمثالية الجمال وصلته بالخلق ووصل نظرية الفن باللعب اتجه أكثر الباحثين في الجماليات .

\* \* \*

فبيخته :

وكانت من أوئل القائلين بمثالية الجمال « فبيخته » ( Fcihte - ١٧٦٢ - ١٨١٤ ) وهو أحد تلاميذ « كانت » ومن فلاسفة الرومانتيكيين الذين كان لهم أبعد الأثر في الوصول بنظرية الخيال الشعري إلى ذروتها .

إذ أصبح الخيال هو السبيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة الواقعية

ولم تعد فكرة الخيال فعالية إنسانية خاصة يقدم عليها عالم الفن ، وإنما أصبحت ذات قيمة ميتافيزيقية كلية عامة .

ومن هنا يتحدث « فيخته » عن مثالية الجمال ، وعن ( الخيال المنتج ) والفن ماهو إلا تحرير للذات من حيث هي ، وفي هذا تحرير للحرية الحق .

وبهذا وصل الشعر بالفلسفة عند الرومانتيكيين ، وأصبح الفن هو ذروة الفلسفة ، وأصبحت التفرقة بين الشعر والفلسفة شيئاً سطحياً ، وأصبح واجب الشاعر عند الرومانتيكيين هو السعى وراء شكل جديد للشعر هو الشعر الجوهري أو هو ( شعر الشعر ) الذى هو وحده كفى بأن يقدم لنا روح الشعر وجوهه دون غيره من أنواع الشعر ، وبهذا تصبح القصيدة ذروة الفلسفة لأنها هى الممثلة للكون كله ، كما تصبح عملاً فنياً باقياً يظل أبداً يكمل نفسه ولم يعد صنع فنان فرد ، وأصبح الشعر هو كل ما كان حقيقياً على نحو مطلق أصيل ، وأصبح الفن ( قانوناً جديداً ) لاستكشاف أعماق الوجود .

\* \* \*

## شيللر :

يرى « شيللر » Schilier - ١٧٩٥ - ١٨٠٥ ( أن الإدراك الجمالى هو المربى العظيم للإنسانية ) فالجمال رمز للخلاق ، فمثالية الجمال تتضمن التعبير عما هو خلقى ، أى عما هو رمز لما فوق الحس من حقائق .

و « اللعب » عنده ينظر إليه فى إطار من الاستعلاء والمثالية ، وليس مجرد عملية بيولوجية أو ظاهرة طبيعية عامة ، ومن هنا تبدو العلاقة الوثيقة بين اللعب والجمال وبين عالم الحرية ، فالحرية والجمال كلاهما ينتمى إلى عالم الإدراك لا عالم الحواس ، وبهذا يفصل « شيللر » بين الإنسان والحيوان فى ظاهرة اللعب ، إذ ليس اللعب فعالية عضوية عامة بل فعالية إنسانية . يقول ( م ٤ - معايير الحكم الجمالى )



« شيلر » : « الإنسان وحده يلهم ويلعب حين يكون إنسانا بكل ما فى الكلمة من معنى ولا يكون إنسانا على نحو كامل إلا حين يلعب » .

ومن هنا يبدو الفرق واضحا بين « لعب الفن » وما يطلق عليه « ألعاب الوهم » الذى لا يلتفت إليه « شيلر » فى نظريته عن الفن ، فهو يربط العالم المثالى للفن بعالم اللعب عند الطفل ، لأن عالم الطفل فى ذهنه قد ابقى عملية من التماهى والتشبه بالمثالية ، والجمال عنده هو ( صورة حية ) ، والوعى بهذه الصورة الحية أول خطوة ضرورية للادراك الجمالى ، والتفكير أو التأمل الجمالى هو أول نزعة متحررة للإنسان نحو الكون .

وهذه النزعة الواعية التأملية التى لا تتوافر فى لعب الأطفال هى الحد الفاصل بين اللعب والفن .

\* \* \*

### هيجل :

ومن أعلام فلاسفة الجمال الفيلسوف الألمانى « هيجل » Hegel ( ١٧٧٠ - ١٨٣١ ) وقد تأثر بالفيلسوف « كانت » فى مقولاته الجمالية وفى استقلال المبدأ الجمالى . كما كان له أثره فى الجمالين من بعده ، حتى عند فلاسفة الواقعية الاشتراكية وفى مقدمتهم « ماركس » الذى كان تلميذا لهيجل فى صباه .

وكانت فكرة « هيجل » عن الجمال ( ميتافيزيقية ) ، فهو يتحدث عن الجمال ( المطلق ) وأن الفكرة لها وجودها المستقل ، وقد تتحقق الفكرة نظريا فى العلوم ، أو عن طريق الفن فى شكل جمالى محموس ، والفن هو الدرجة الضرورية الأولى للمعرفة ، وكما تقدم الفكر ضعف الجمال واهمى .

ويرى « هيجل » أن فكرة الجمال مرت فى ثلاث مراحل تتضمن شرح تطور الفن فيما يرى :

ففى المرحلة الأولى : وتمثل فى الفن الشرقى والمصرى - كانت السيطرة للمادة على الفكرة ، وكانت الفكرة ضعيفة ، ولذا كان الجمال يتمثل فى الأشياء الجليظة التى تبث على الرهبة لضخامتها ، كالمعابد المصرية والقبور ، وهذه هى المرحلة الرمزية عند « هيجل » ، وفيها ينتصر الشكل على المضمون .

والمرحلة الثانية : هى المرحلة الكلاسيكية ، وتمثل فى الفن اليونانى ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها ، وهى مرحلة الكمال الفنى التى لن يصل إليها الفن فى المستقبل ، فيما يرى « هيجل » .

والمرحلة الثالثة : هى مرحلة سيطرة المسيحية ، أو المرحلة الرومانتيكية وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل .

وإذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الثانية ، فإن فنون العصور الحديثة فكرة ذهنية ، من موسيقا وشعر ، وهى تمثل مطالب الإنسان الحديث الذهنية ومواطن ضيقه ، وفى هذا ضعف الشكل ليعطى مكانا للمضمون الدينى أو الفلسفى ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى العصر الذهبى أيام الإغريق .

والجمال - عند « هيجل » - ميدانه الإدراك الحسى إدراكا لا يستلزم أقيسة عامة مجردة ، والجمال فكرة عامة خالدة لها وجود مستقل ، وتجلى فى الأشياء حسيا ، وهى فى ذلك تخالف الحقيقة فى ذاتها ، لأن الحقيقة - من حيث هى - لها وجود ذهنى غير حسى ، غير أن الحقيقة أيضا قد تتحقق فى الخارج عن طريق وجود محدد المعالم عيى ، وفى حالة تحققها ، إذا اقترن ظهورها بإدراكها مباشرة دون أقيسة مجردة ، لم تكن حقيقة فحسب ، بل كانت حقيقة جميلة ، إذ أن هناك حقائق فحسب ، وهى الحقائق العلمية والمنطقية المجردة ، ولكن قد تكون الحقائق جميلة بما فيها من مبدأ خدمة الجمال الخالد ، وفى هذه الحقائق يتلاقى الخلق والجمال ، لأن كليهما خادم -

على طريقته الخاصة - لهذه الحقيقة . وفي هذا يتجلى مبدأ المثالية في الفن عند « هيجل » وهو مبدأ أفلاطوني في جوهره . والفن - في فلسفة « هيجل » - قوانينه ووسائله الخاصة ، وبها يتميز عن الخلق في جوهره ، فإذا كان لا ينبغي له أن يؤذى الإحساس الخلقى ، فأنما يطلب منه ذلك باسم الجمال الذى يهدف الفن إليه ، ولكن إنتاج الأثر الخلقى لا يصح أن يكون غاية الفن فى ذاته مباشرة ، وإلا أخطأ الفن غايته الخاصة ، وأخطأ الغاية الخلقية معا . فمضمون الفن فكرة الجمال ، مهما يكن مظهره الاجتماعى أو العملى .

وعلى الرغم من أن « هيجل » يلتفت إلى المضمون ، ولم يقف عند حد الشكل فى تناوله للظاهرة الجمالية ، إذ أن « كل عمل فنى عظيم ، يرى المرء أن مادة الموضوع قد فكر فيها ، وأعيد التفكير فى جميع نواحيها ، وعلى الرغم من تقريره بأن أفكار الكاتب ووسائله الفنية ذات طابع تاريخى محدد المعالم مما جعل الفلاسفة الواقعيون يتخذون من أفكاره منطلقاً لتفسيرهم المادى والتاريخى للأدب ، فإن « هيجل » ، يبقى بعد ذلك فى مجال الفلسفة المثالية ، التى تعنى بالفكر ذى الوجود المستقل ، فالحقيقة الموضوعية تابعة عنده للفكر ، وليس لها وجود مستقل إلا بقدر ما يكشف عنها الفكر ، وفى مرحلة التطور الأخيرة للإنسانية ... وذلك حين تصل إلى انتصار تام للفكر والحقيقة ، إذ ذاك لن يكون وجود لسوى الحق ، وأما الجمال فسيكون فى عداد الماضى » (١) .

والذى يدفع الإنسان إلى إبداع الأعمال الفنية عند « هيجل » هو أن الإنسان يعمل على أن يجعل وجوده وجوداً لذاته ، أى يتأمل ذاته ؛ ومعرفة المرء لذاته تنبع عن طريق محاولته معرفتها عن طريق شعوره الداخلى ، وعن طريق التأثير فى الأشياء وترك طابعه الخاص عليها ، كالمراهق حين يرمى بحجر فى الماء ويتلذذ برؤية الدوائر التى تنداح على سطحه ، فهو يبهر بأمر خلقه

بذاته ، واستطاع أن يتأمل فيه . ولا تزال هذه المحاولات تستمر حتى تنتج الذات « الفن » الذى ما هو إلا من إنتاج الإنسان لذاته ، فهو يعمل لإدراك ذاته عن طريق النشاط عن طريق التأثير أو التغيير فى العالم الخارجى عن الذات « يفعل الإنسان ذلك بوصفه حراً ليجرد العالم الخارجى من غريبته ، وليتأذى فى شكل الأشياء الخارجية مواقع ذاته الخارجى » وعلى ذلك فالفن شكل أو وسيلة من إنتاج الإنسان لذاته فى العالم الخارجى ، وأن ذلك طبيعى فى الذات لإعادة التعرف على ( الأنا ) أى الذات . ثم يقول : « إن مهمة الفن هي الكشف عن الحقيقة بشكل حسى فى صياغة فنية ، ويحمل الفن غايته فى ذاته فى هذا التصوير ، وهذا الكشف بالذات ، إذ ليس للغايات الأخرى كالوعظ والإرشاد ؛ أية علاقة بالمؤلف ولا تحدد مفهومه . . . يختلف اهتمام الفن عن الاهتمام العملى ( الاستعمالى ) فى أنه يترك الشئ يوجد فى استقلاله الحر بينما يهدم بالاستعمال الشئ حين يستخدم للحصول منه على نفع (١) .

وانسؤال التقليدى : ما الجميل ؟ وما القبيح ؟ هذا التساؤل يرتبط بمفهوم الجمال عند « هيجل » . إذ التفكير فى الجميل يستدعى التفكير فى القبيح « وقدما أرجع « أرسطو » جمال العمل الفنى إلى المحاكاة بغض النظر عن الشئ المحكى ، جميلاً كان أم قبيحاً ...

أما « هيجل » فمسألة الحيوية هى الفاصل عنده فى مشكلة الجمال والقبح ، وهو يقيمها على أساس من طبيعة الموجودات ، فالجمادات ، وهى أول صورة للكائنات ، يكون جاهلاً أقل نسبياً من الكائنات التى تتمتع بلون من الحياة أعظم وهى النباتات ، وهذه بدورها يقل جاهلاً نسبياً عن الحيوانات من حيث هى أكثر حيوية ، ثم يأتى دور الإنسان ، وهو يتمتع بأكبر قدر ممكن من الحياة ، فيكون — بذلك — أجمل المخلوقات ، فجمال الأشياء إذن نسبي

---

(١) الجمال فى تفسيره الماركسى : ترجمة يوسف الحلاق . ط : دمشق ١٩٦٨ .



وجميعها صالح لأن يكون مادة للعمل الفني ، ومفهوم القبح عنده قائم على نفس الأساس تقريبا إذا نحن أخذناه عكسا ، فالقبح عنده نسبي ، والأشياء القبيحة هي تلك التي تمثل الخصائص المناقضة للحياة العامة ، أو المناقضة لما اعتدنا أن نعهده صورة أو صفة للوجود الحى خاصة بها . ثم يفرق « هيجل » بين الجمال فى الطبيعة والجمال فى الفن بأن الأول لم يقصد إلى إنتاجه بصورة واعية وبقصد التأثير الجمالى ، ومن ثم فإن العمل مهما كانت الأشياء التى يحكيها قبيحة فإنها لا تجعل العمل نفسه قبيحا ، لأن العمل الفنى يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء أو قبحه (١) .

وهكذا كان التجريد المحض فى فلسفة « هيجل » الجمالية وطابعها الميتافيزيقى سببا فى تقليل قيمتها العامة وإن كان قد بقى لها تأثيرها العميق فى الاتجاه نحو المثالية فى الفكر والفن .

\* \* \*

### بندتو كروتشيه :

ونحن لا نستطيع أن نترك الجمالين دون أن نقف عند أحد كبار فلاسفة الجمال المتأثرين بهيجل ونعنى به الفيلسوف الإيطالى « بندتو كروتشيه » ( Croce ) - ١٨٦٦ - ١٩٥٢ .

يرى « كروتشيه » أن العمل الجمالى لا بد وأن يكون تشكليا ، فالفن وإن كان حقيقة تعبير عن المشاعر والعواطف فإنه لى يمكن من هذا التعبير وهذه الترجمة لا بد وأن يكون مشكلا ، ومن هنا كانت اهتمام « كروتشيه » بحقيقة التعبير لا فى الطريقة التى يتم بها ، فالطريقة عنده شىء دخيل ، والذى يهم بالدرجة الأولى هو حدس الفنان لا تجسد هذا الحدس فى مادة بعينها .



ومن هنا تبدو فلسفته الروحية ، التي تلج على الجانب الروحي للعمل الفني ، ولكن الطاقة الروحية إنما تبدو في تكوين الحدس وحده ، ويتحقق هذه العملية يتم خلق العمل الفني ، أما ما يجيء بعد ذلك فما هو إلا إعادة خارجية ضرورية لنقل الحدس ، ولكن لا قيمة ولا معنى لها بالنظر إلى الحدس في ذاته ، غير أن وحدة العمل الفني كالألوان في الرسم ، والابقاع في الموسيقى والكلمات في الشعر ليست جزءا من جهاز الفنان ( التقني ) وإنما هي لحظات ضرورية من عملية الخلق نفسها .

والنشاط الفكري عنده أربعة أنواع : أولها الحدس Intuition ، أو التصور الصادق وهو موضوع الجبال ، والثاني : هو وقوف الفكر على ما هو كوني ، وتوحيده مع الوعي الفردي ، وهي عملية الإدراك ، وهي موضوع المنطق ، والنوعان السابقان يمثلان الجانب النظري للفكر ، ويقابله الجانب العملي ، جانب الإرادة - وفيها يتمثل النوعان الآخران من النشاط الفكري - لأنها إما إرادة تتعلق بما هو فردي ، أي ترمى إلى تحقيق ما يخص الملبسات الفردية ، وتمثل في النشاط الاقتصادي ، وإما إرادة مالية إذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد والحالات التي تتجاوزها في غائيتها ، وفي الحالة الأخيرة تكون الإرادة خلقية ، وهي موضوع الأخلاق وما يتصل بها من العلوم التي تدرس الحريات والعلاقات الاجتماعية (١) .

فالنشاط الفني عند « كروتشيه » لا يعدو أن يكون مجرد حدس أو كشف ، وبهذا يكون مستقلا عن كل الاعتبارات الخارجية فلا صلة له بالمعرفة ولا بالأخلاق ولا بالمنفعة ، ومن هنا يجب على الفنان ألا يلتفت إلى مثل هذه الأمور لأنها ليست موضع اعتبار عند تقويمه ، إذ هو بعيد كل البعد عن كل المؤاخذات الخلقية أو الفكرية أو الاجتماعية .

إن من أخطر الأمور وأبعدها عن الصواب البحث عن غاية في الفن مادام الفن محصوراً في دائرة محدودة ، وفي هذا خنق للفن وبعد عن جوهره وحقيقته وكل قيمة في الفن لا تعدو أن تكون في التعبير عن حدس الفنان ومن هنا تكون الحقيقة الجمالية شكل ولا شيء غير الشكل<sup>(١)</sup> .

وبهذا يتنى كل قيمة جمالية للمضمون ويقطع الصلة بين ما يقال عن جمال الطبيعة وجمال الفن ، إذ كل ما يقال عن جمال الطبيعة ، كجمال الأنهار وجمال الأشجار أمر مجازي ، إذ الطبيعة بليدة جامدة حين تقارن بالفن ، بل هي خرساء لا تفصح عن شيء . إلا إذا أنطقها الفنان ، بل إن هناك ضروباً من الجمال الطبيعي خالية من كل قيمة جمالية في حقيقتها ، وفرق كبير بين إحساسنا بالجمال الطبيعي العضوي وبين إحساسنا الجمالي بجمال هذا المنظر بعد أن يعبر عنه الفنان بلوحة فنية أو قصيدة شعرية .

إننا حين نشاهد منظرًا طبيعيًا نكون على وعى كامل بالفرق بين الإحساسين ، فقد نعجب بالمنظر الطبيعي ونستمتع بمشاهدته ، وقد نشعر برقة النسيم ونضارة المروج ومختلف الألوان في الأزهار ، ولكننا قد نمر فجأة بموقف عقلي إزاء هذا الجمال الطبيعي ، فننظر إليه بنظرة فنان وليست نظرة مشاهد مابر ، فتعيش في التسكوت الجمالي الحقيقي لهذا المنظر ، وننتقل بالرؤية المادية إلى الرؤية الفنية إلى عالم التصوير الحي لما نراه لا مجرد الأشياء الحية ، ومن هنا نبتعد عن واقع الأشياء المادي ونستغرق في إيقاع الصورة الحية الممثلة في إيقاع المسافة والمساحة ، وانسجام الألوان واختلاطها وتقاسمها وفي توازن الأنوار والظلال ، وبهذا نمر بالتجربة الجمالية التي تنشأ عن هذا الاستغراق في الصورة التعبيرية الحية للأشياء .

وإذا كان العلم يقدم لنا تنظيمًا للأفكار ، والأخلاق تمنحنا تنظيمًا في

(١) علم الجمال والنقد الحديث . عبد العزيز حمودة . ص : ٢٣ . مكتبة الأنجلو المصرية .

الأعمال فإن الفن يعطينا تنظيماً في رؤية الأشياء المحسوسة وبهذا تكون وظيفة الفنان عند « كروتشي » محصورة في إبداع صورة تكشف عن رؤيته الجمالية ، والذي يتذوق الفن عليه أن يوجه نظره تجاه النقطة التي أشار إليها الفنان ، ثم يتجه بنظره خلال هذه الفتحة التي فتحها الفنان ثم يستعيد بنفسه تركيب الصورة ، وعلى ذلك فالفن منقطع عن أية منفعة .. لأنه ليس عملاً من أعمال الإرادة ، ومهمة النقد على ذلك هي بيان أن هذا العمل الفني الذي يظهر على هيئة مادية يقابل عياناً صادقاً معبراً عنه تعبيراً باطنياً ، وليس النقد قاضياً يقضى بالحكم بين ما هو جميل أو قبيح في العمل الفني بل ذلك مهمة الفنان نفسه الذي أوجد هذا العمل لحظة قيامه بعمله الفني (١) .

فالجمال لا يعدو أن يكون التعبير الناجح ، أو بعبارة أخرى التعبير ولا شيء أكثر ، لأن التعبير عندما لا يكون ناجحاً فإنه لا يكون تعبيراً ، ويتبع ذلك أن يكون القبيح هو التعبير غير الناجح وقبح التعبير إنما يكون في فقدانه للوحدة واختلالها ، أو انعدام التساوق ، أو الاغراق في الصنعة الشكلية التي تنشأ عن ضعف الخدس في التصور .

والجميل في رأيه لا بد أن يكون كاملاً تاماً ، وهذا الكمال والتام يظهر في توحده ( Unity ) ، أما القبيح فدرجات تتتابع في الرتبة من حيث القبح الشنيع والقرب من الجمال ، في حين أنه لا يوجد ما هو أجمل من الجميل ، على أن القبيح إذا كمل قبحه أي تجرد من أي سمه جمالية فإنه سيكف — لنفس هذا السبب — عن أن يكون قبيحاً ، لأنه سيفقد التعارض الذي هو علة وجوده (٢) .

وبهذا يكون الجمال شكلاً موحداً تاماً كاملاً ولا عبرة بأي مضمون ، فليس

(١) بندتو كروتشي : د عبد الرحمن بدوي ص ١١ - ط : ١٩٦٠ .

(٢) انظر الأسس الجمالية في النقد العربي : ٥٩ .

الفن محاكاة للطبيعة ، بل هو إبداع في الشكل مستقل عن الطبيعة ولا صلة له بالموضوع .

ومن هنا تبدو العلاقة الوثيقة بين اللغة والفن في فلسفة « كروتشيه » حيث يصر على أن بينهما تطابقا فضلا عما بينهما من علاقة وثيقة ، فالتمييز بين هاتين الفعاليتين فيما يراه ضرب من التعسف ، ويرى « كروتشيه » أن من يدرس علم اللغة العام يدرس مشكلات جمالية والعكس صحيح ، إلا أن نعمة فرقا لا تخطئه العين بين رموز الفن والمصطلحات اللغوية في الكلام العادي أو الكتابة فهاتان الفعاليتان لا تتفقان لا في الطابع ولا في الغرض ، أى لا تستعملان نفس الوسائل ولا تهدفان إلى غاية واحدة ، كلاهما تمثيل للأشياء والأعمال ، لا محض محاكاة لها ، ولكن التمثيل الآتى عن طريق الصور الحسية يختلف اختلافا بعيدا عن التمثيل القولى أو الفكرى ولو عالج الرسام أو الشاعر رسم منظر طبيعى أو وصفه ، ثم فعل ذلك جغرافى وجيولوجى لما كان بين العاملين فى الحالين أدنى شركة ، إذ تختلف طريقة الوصف والدافع فيها لدى العالم عما لدى الفنان فى العمل الفنى ، فالجغرافى قد ينقل المنظر بطريقة البلاستيك أو قد يرسمه بألوان غنية حية ، ولكن ما يريد أن ينقله هو الحقيقة التجريبية للمنظر لا الرؤيا المتصورة ، ومن أجل هذه الغاية يقارن شكله بأشكال أخرى ، وعليه أن يجد ملامحه المميزة بالملاحظة والاستقراء ، ويخطو الجيولوجى خطوة أخرى فى هذا المجال التجريبى إذ لا يقنع بتسجيل الحقائق المادية وإنما يحاول أن يقع على أصل هذه الحقائق ، فيميز الطبقات التى انبثت منها التراب ويلحظ الفروق الزمنية المتعاقبة ويعود إلى القوانين العلمية العامة التى أوصلت الأرض إلى شكلها الحالى ، وهذه العلاقات التجريبية وهذه المقارنات بين صفوف الحقائق ، وهذا البحث كله فى العلاقات العلية — كل هذه أمور لا وجود لها لدى الفنان — قد تنقسم أفكارنا التجريبية على نحو مقارب فى قسمين بحسب علاقتها بالنواحي العملية أو النظرية فى شئوتنا ،



وأحد القسمين معنى باستعمال الأشياء وبتلبية هذا السؤال . « لأجل أى شىء هذا ؟ » والثانى معنى بطل الأشياء وبالسؤال : « من أى علة ؟ » فإذا دخلنا منطقة الفن وجب علينا أن ننسى هذين السؤالين ، إذ نكتشف فجأة صور الأشياء وراء وجودها وطبيعتها وخصائصها التجريبية ، وهذه الصور ليست عناصر ثابتة وإنما تبرز نظاما متنقلا يكشف لنا عن أفق جديد من آفاق الطبيعة <sup>(١)</sup> .

وإذا كان العمل الفنى يستخدم فى الحدس التعبيرى الكلمات والتعبيرات اللغوية والمجازات التى تستخدم خارج دائرة الفن فإنها تكتسب حياة جديدة ودلالة جديدة تبعدها عن طابعها العادى المألوف خارج الفن وتصبح مجرد تأثيرات وانطباعات مختلفة للتعبير عن مشاعر فى داخل وحدة العمل الأدبى ، فما أشبهها بقطع المعدن التى تذوب فى صنع تمثال .

والعمل الفنى ليس نتيجة الشعور ، ولكنه — أولا — نتيجة ذكاء وفكر وإرادة قد يعتمد على الشعور والعاطفة ، ولكن على أن يتخذ منه الفنان موضوع تفكير ، فتفقد العاطفة — بهذا التفكير والتأمل — حدتها الذاتية التى كانت لها فى البدء ، ويفقد الشعور عنصر الاضطراب الذاتى ، إذن من خصائص الفن تحقيق موضوعية الشعور الذاتى ....

وفى الحق يبدو الفيلسوف « كروتشيه » فريدا فى نقده الجمالى ، فقد رأينا أنه فى مثاليته ، ينكر قيمة العالم الخارجى ، ويجعل الفكر كل شىء فى العمل الفنى ، ثم إنه ضد التفريق بين اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون ، ويرى القيمة كلها فى الشكل ، لأن الصورة فيه تفرق عن مضمونها ، كما أنه ينكر الفروق بين الاجناس الأدبية ، ويرى أن قيمتها الفنية تنحصر فى صفاتها الغنائية ،



ولا يعتد بعد ذلك بقواعد فنية للصفات الغنائية ، فقد تكون التعبيرات الساذجة ذات طابع فني عميق في دلالتها على لسان السذج من الناس ، والفرق بينهما وبين التعبيرات الفنية الناضجة على أيدي كبار الشعراء هو فرق في الامتداد لا في العمق ....

على أن « بند تو كروتشيه » لا يريد بالصنعة والشكل أن يكون العمل الأدبي تعبيراً مصطنعاً أو مفروضاً على الكاتب من خارج نطاق ذاته ، ولكنه يهتم بصدق الفنان ، وصدوره في تجربته عن ذات نفسه ، وأن يتحرر العمل الفني من كل قيد يعوقه ليبقى حراً طليقاً غير مقيد بقوانين خاصة ، وليس محاكاة للأشياء الخارجية <sup>(١)</sup> .

\* \* \*

وهكذا كان الجمال عند المثاليين له تفسيره العقلي ، وكان الجمال المثالي جمالاً مطلقاً لا يتغير بتغير الظروف ، ولا يختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة فهو أزلي خالد تستمد منه الأشياء جمالها .

وبهذا تنفي النظرة المثالية للجمال أي قيمة للفن غير قيمته الذاتية ، وأن كل قيمة خارجة عن ذاته لا قيمة لها ، فالفن عند الجمالين إحساس جمالي محض لا غائية فيه ، وسواء فصم بعضهم القالب عن المضمون ، أو وصلوا بينهما وصلاً تاماً ، حتى ليصبح وصلاً عضوياً ، فإن الفنون لا تخاطب عندهم شيئاً وراء هذا الشعور ، إذ الجمال نفسه جوهر له وجوده في ذاته ، وليس له غاية وراء وجوده ، لا يقصده إلى حقيقة ، ولا إلى منفعة ولا إلى خدمة أي نظام اجتماعي ، فعالمه عالم مستقل يتمتع فيه بقوانينه الذاتية ، وإذا تصادف أن اتخذ أداة للثقافة أو للسياسة أو للدين أو للتعليم ، فإن ذلك يكون شيئاً خارجاً عن وظيفته وقيمته الجمالية الفنية الخاصة <sup>(٢)</sup> .

(١) النقد الأدبي الحديث : ص : ٣١٧ .

(٢) في النقد الأدبي . دكتور شوقي ضيف . ص : ٨٢ ط .

وهكذا ربط الجمال عند المثاليين بعالم ( الميتافيزيقا ) ، وأصبح له وجود موضوعى أى وجود مستقل عن الإنسان ، وقامت هذه الفلسفة على افتراض أن التجربة الجمالية هى نوع من النشاط الذهنى لاعلاقة له بعالم الحواس أو العواطف أو المدركات العقلية ، وانتهى المثاليون إلى صلة ما بعالم المثل الأفلاطونى حتى انتهى بهم التطرف فى رأى إلى أن « أعلى فضيلة وميزة للفن أنه يحطم كل الجسور التى تربطه بالواقع المألوف المتبذل ، وقالوا : يجب أن يبقى الفن سرا لا يبلغه الهامج الهامج ، ويقول « ستيفان مالارميه » : « يجب أن تكون القصيدة لغزا للسوقة الرعاع وموسيقى خاصة للمريدين » وكتب « أورتيجاي جاسيه » كتابا نذبا فيه بخلو الفن من النواحي المتصلة بالإنسان ، ودافع فيه عن هذه الفكرة . وهو يرى أن الفن سيبلغ ذات يوم حدا ينعدم فيه العنصر الإنسانى منه <sup>(١)</sup> .

\* \* \*

وبهذا أصبحت قيمة الخيال فى ( ميتافيزيقيته ) ، وانتهى إلى التفكير النظرى التجريدى الذى يبعث عن الخير والحق والجمال ، ويشرح « ريتشاردز » هذه النزعة المثالية عند الجماليين ، بأنهم لم يكن فى مقدروهم « أن يقاوموا إغراء جعل هذه القسمة الثلاثية إلى الخير والجمال والحق توازى قسمة ثلاثية أخرى وتتبعها ، وهى قسمة الملكات إلى الإرادة والوجدان والفكر ، فقال « كانت » . « إن جميع ملكات النفس أو قدراتها يمكن تحليلها إلى ثلاث يستحيل ردها إلى أسس مشتركة ، وهى ملكة المعرفة والإحساس باللذة والألم ، وملكة الرغبة .

والذى يشرع لكل من هذه الملكات هو على التوالى الفهم ، والحكم ، والعقل الخالص ، « ووضع الإحساس باللذة هو بين ملكتى المعرفة والرغبة

---

(١) سلب العنصر الإنسانى من الفن . أورتيجاي جاسيه - مدريد ١٩٢٥ وانظر .  
فلسفة الحضارة الإنسانية : ٢٨٥ .

كما أن الحكم يقع بين الفهم والعقل « ومضى « كانت » يناقش الجمال باعتباره يتعلق بميدان الحكم الذي جعله يحتل المكان الوسط بين هذه القوى الثلاث ... وكانت النتيجة العملية لذلك أن ضم علم الجمال إلى المذهب المثالي <sup>(١)</sup> ، ومن هنا قالوا بوجود قدرة جديدة للعقل البشرى هي قدرة الانفعال الجمالى والتقدير الجمالى ، وهى مستقلة عن القدرات العقلية الأخرى كقدرة التفكير التى تحاول الوصول إلى الحق ، وقدرة الإرادة التى تحاول الوصول إلى الخير وبهذا عزل الجمال عن الحياة الإنسانية .

ويصرح « شلنج » أحد أعلام المثالية بأن « الفن ذروة الفلسفة — عند أعتاب الحكمة الفلسفية نظل نعيش فى الطبيعة ، فى الأخلاقية ، فى التاريخ ، وإذا وصانا الفن بلغنا حرم الفلسفة نفسه .

وقد عبر الرومنطيقون عن أنفسهم بهذه الروح شعرا ، ونثرا وأصبحت التفرقة بين الشعر والفلسفة شيئا ضحلا سطحيا .

وأضحت أعلى غاية لدى المفكرين الرومنطيكين هى رسم الشعر بالفلسفة ورسم الفلسفة بالشعر ، وأضحوا يرون القصيدة صبيحة ممثلة للكون كله ، عملا فنيا يظل أبدا يكمل نفسه وليس صنع فنان فرد . ومن ثم كانت أعمق غرائب الفنون جميعا تنسب إلى الشعر .

وبهذه الفكرة أصبح الشعر والفن قانونا جديدا لاستكشاف غنى العالم وعمقه .

ولكى يصل الرومنطيكون إلى غايتهم الميتافيزيقية قدهوا تضحية خطيرة

---

(١) مبادئ النقد الأدبى أ.أ. ريتشاردز . ترجمة د. مصطفى بدوى ص : ٤٧ — ط :

إذ صرحوا أن ( اللا محدود ) هو الموضوع الصحيح للفن ، بل هو الموضوع الوحيد ، واعتبروا الجميل رمزا يمثل ( اللا محدود )<sup>(١)</sup> .

وكانت فكرة ( اللا محدود ) باعتبارها عالم الشعر والفن ، والمحدود ، أى عالم التجربة الحسية وهو عالمنا العادى الذى يفتقر إلى الجمال هى السبب فى نشوء الثنائية فى النظرية الرومانتيكية ، وهذان العالمان المتضادان أو هذا النوع من الثنائية مظهر أساس فى كل النظريات الرومنطيقية .

ومن هنا كان ترحيب الرومنطيقين بقصة « جوته » المصممة ( ولهم ما يستر ) بمجرد أن شرع فى نشرها حيث تتضح فى الفصول الأولى النظرة الفلسفية الجمالية التى تبتعد عن عالمنا العادى التافه .

وقد أثنى « فردريك شليجل » الرومانتيكى على هذه الرواية ثناء عظيما ، وعدّها فى مقدمة الأعمال العالمية ، ورأى « نوفالى » الرومانتيكى الألمانى أن فى جوته ( تجسد الروح الشعرية على ظهر الأرض ) .

ولكن ما إن بدأت القصة تتحول بالإنسان من النظرة الفلسفية الجمالية وتتصل بالحياة العملية السائدة . وأخذت شخصية Mignon الرومانتيكية ، وشخصية عازف القيثارة تحتجبان لتظهر محلها شخصيات أكثر واقعية ، وأحداث غير عجيبة أى غير شعرية الطابع إلا وبدأ هجوم الرومنطيكين عليها ونقدّها نقدا قاسيا حتى نجسد « نوفالى » الذى قرظها من قبل سم شعر بخيبة الأمل بعد اتجاهها الواقعى يقول عنها : « إنها رواية تتألف من مغامرين ومهرجين وغانيات وتجار صغار ، ومن يأخذها مأخذ الجذ لن يقرأ شيئا غيرها أبدا »<sup>(٢)</sup> .

(١) انظر : فلسفة الحضارة الانسانية : ص : ٢٧٠ .

(٢) الاشتراكية والفن : لارنست فيشر : ص ٨١ : كتاب الهلال . العدد ١٨٣

## ثانيا : الاتجاه الواقعي في فلسفة الجمال

وفي المقابل لهذه الفلسفة المثالية للجمال وجدت فاسفات مقابلة لم تقبل وجهة النظر المثالية التي تجعل من الجمال فكرة تجريدية في (اللامحدود) ، وانجبت هذه العلسفات - في إطارها العام - نحو الواقع الإنساني ، فنجدته أشكالا وصورا متعددة تختلف باختلاف مفهوم الجمال ومعايره ، كما قامت على أساس من الأساليب العالمية والمناهج التجريبية

ولم يعد تعريف الجمال مرتبطا بفلسفات العصور القديمة بل ذهب المحدثون من الفلاسفة الى أن الجمال ليس سوى صفة يضيفها الإنسان على الموجودات التي يحكم عليها بالجمال<sup>(١)</sup> ، أو أنه صفة ينسبها الإنسان إلى الأشياء التي يثير إدراكها انفعالا مريحا كما يقول « ريتشاردز » .

ولم يعد التقدير الجمالي قدرة عقلية مستقلة وتختلف عن غيرها من القدرات العقلية ، بل هي من ( نوع ) القدرات الأخرى تنضم إليها وتتفاعل معها ، وتصل إلى مقدار أعظم من الوحدة والتنظيم ، ومن هنا يرتبط الجمال بالواقع المألوف وعالم الحس ، حيث تتدخل في القدرة الجمالية الإحساسات التي ترجع إلى النظر والسمع واللمس والذوق كما تدخل الملكات العقلية الأخرى من التذكر والبحث عن الحقيقة ، ونشدان الخير ، والسعى إلى القوة ، تتحد جميعها في درجة ممتازة من النشاط ، وتبلغ مستوى عاليا من الانسجام ، فتنتج التقدير الجمالي ، ولكنه ليس من عنصر مختلف ، ولا هو أنتجته قدرة مختلفة من قدر العقل .

الإحساس الجمالي على هذا ليس إذن جنسا مختلفا من الإحساس بل هو من

---

(١) خراقة الديتانيريكا : د . زكي نجيب محمود . ص : ٥١



جنس ما يحدث لنا حين نتذوق الطعوم المختلفة ، أو نشعر باللذة الحسية ، والألم الجسمي ، أو نتذكر تجربة ماضية ، أو نتأمل في الواقع لنصل إلى الحقيقة ، أو ننظر في الأهمال لتمييز خيرها من شريرها<sup>(١)</sup> .

إن تجارب الجمال وإن كان من الممكن تمييزها فهي تشبه إلى حد بعيد الكثير من التجارب الأخرى « أهم ما يميزها عن غيرها هو ما يوجد بين مكوناتها من علاقات ، فليست هذه التجارب إلا تطويرا للتجارب العادية ، فهي أدق منها تركيباً وأكثر نظاماً ، ولكنها ليست نوعاً جديداً متميزاً من التجارب ، فحينما نتأمل لوحة فنية أو نقراً قصيدة من الشعر أو نستمتع إلى قطعة موسيقية نحن لا نصنع شيئاً يختلف كل الاختلاف عما نصنعه حينما نذهب إلى معرض الصور ، أو حينما نرتدى ملابسنا في الصباح ، حقيقة إن الطريقة التي تنشأ بها التجربة في نفوسنا مختلفة في الحالتين وعادة ما تكون التجربة في الحالة الأولى أكثر تعقيداً ، وفي حالة توفيقنا يتحقق فيها قسط أكبر من الوحدة ، إلا أن النشاط الذي نقوم به في الحالتين لا يختلف في النوع<sup>(٢)</sup> » .

ومن هنا يبدو الاتجاه المناقض لفكرة المثاليين تماماً .

وفي مقابلة الافتراض المثالي الفائق — بل بأن طبيعة التجربة الجمالية هي أن تنفصل عن عالم الحقيقة فلا تكون جزءاً منه ، بل تكون عالماً مستقلاً بذاته ، كاملاً ، يتمتع بالحكم الذاتي — كما يقول « برادلي » . فقد أوضح « ريتشاردز » خطأ هذه النظرة المثالية التي تجعل الجمال « مصدر فردوس خصوصي ينعم به الجماليون » وبذلك تكون عقبة في سبيل دراسة قيمة الفنون ، وهي نظرة لها آثار يؤسف لها في المواقف العامة التي يأخذها أولئك الذين يقبلونها قبولاً أعمى غير نقدي ، فضلاً عما لها من آثار ضارة على الأدب والفنون إذ أنها تؤدي إلى ضيق وتحديد في مجال اهتمام الفنان ، وإلى التصنع والتفاهة والإبعاد الزائف للذات ، كما تؤدي إلى تصور الفن كفضيلة صوفية منوطة بالأسرار<sup>(٣)</sup> .

(١) انظر : طبيعة الفن ومسئولية الفنان : د . محمد النويهي : ص ١٣ : ط ١٩٥٨ .

(٢) مبادئ النقد الأدبي : ١٠١ . ريتشاردز : ص : ٥٣ ،

(م - د - معايير الحكم الجمالي)

والألفاظ لها علاقة وطيدة بالإيمان بوجود ( هذه الحالة الشعورية الجمالية ) وهو تصور غير محمود العواقب غالبا ، وذلك عن طريق تلك العادات الفكرية التي يشجعها والتي يستهويها ما فيه من غموض (١) .

والواقع أننا إذا أمعنا النظر في وجهتي النظر بين الاتجاهين نجد أن الفرق بينهما لا يصل إلى حد التناقض بلى لا يعدو أن يكون ظاهريا ويتضح هذا من الوقوف على حد الجبال عند « شيللر » بتعريفه بأنه ( صورة حية ) فإن هذه العبارة توحد العنصرين المتعارضين هنا في طبيعتها وجوهرها ، فإم من شك بأن دنيا الصورة ومعايشتها مغاير لدنيا الأشياء — المواد التحريضية من حولنا — وليس أمرا واحدا ، وفي نفس الوقت فإن الصورة في عالم الجبال والفن ليست خاوية فارعة وإنما لها دورها العميق الخطير في التجربة الإنسانية وتنظيمها ، ومن هنا لا يكون العيش في دنيا الصورة هو هروب من الواقع بل هو إثراء للواقع و طاقة تعد من أرفع طاقات الحياة نفسها « ونحن لا نستطيع أن نسمى الفن ( خارج الإنسان ) أو ( فوق الإنسان ) دون أن تغفل مظهرا من أهم مظاهره ، أعني قوته البنائية في تكوين عالمنا الإنساني (٢) » .

ومن ثم يجب أن نفرق بين الواقع الموضوعي وهو ما يميز الواقعية في الفن وبين الأشياء الموجودة بشكل مستقل عن وعينا وهو « المادة » فالواقع يضم جميع العلاقات المتبادلة والتأثيرات العديدة التي تدخل فيها قدرة الإنسان على التجربة والفهم . يقول « أرنست فيشر » : « إن الفنان الذي يرسم منظرا طبيعيا ، يستفيد بقوانين الطبيعة التي اكتشفها علماء الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا ، لكن ما يصوره في الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصه ، وإنما هو المنظر الطبيعي كما يبدو من خلال إحساساته من خلال تجربته

---

(١) السابق : ص : ٥٥ .

(٢) فلسفة الحضارة الإنسانية : ٢٨٦ .

الخاصة ، وليس الفنان مجرد أداة مرتبطة بجهاز حسي يستطيع إدراك العالم الخارجى ، بل هو أيضا إنسان ينتمى إلى عصر معين ، وطبقة محددة ، وأمة بعينها ، وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة ولهذه كلها دورها فى تحديد الأسلوب الذى يرى به ويعانى ويصور المنظر الطبيعى (١) .

وقد فصل ( جورج مالیه ) فى بحث ألقاه فى المؤتمر الدولى لتاريخ الفن الذى عقد فى بروكسل سنة ١٩٣٠ بين الواقعية التى تفهم من حيث معاناة حرفية للواقع ، والواقعية كما تفهم من حيث هى تصوير لمناظر من الحياة المنحطة (٢) .

وإذا كانت الواقعية قد ظهرت كرد فعل للرومانسية وما تنسم به من إغراق فى الذاتية ( الأنا ) والفرار من الواقع ، فإن المذهبين — كما سبق أن أشرنا — ليسا متقابلين « بل الأصوب أن يقال إن الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل الواقعية الانتقادية ، فالموقف لا يتغير تغيرا جوهريا ، إنما الذى يتغير هو الأسلوب ، إذ يصبح أكثر بروزا و — موضوعية — وينظر للأمور من مسافة أبعد .

وإذا كانت الرومانسية تتصل بالخيال المحلق ، فالتا إذا تأملنا أعمال الواقعيين نجد فيها خيالا عظيما لا يقل فى قوته واتساع مداه عما هو عند الرومانسين . فالعمل الفنى خلق وإبداع للواقع ، ولكن هذا الواقع تحدده نظرة الفنان الفردية والجماعية ، وهو يتسع حتى يشمل مجموع العلاقات بين الذات والموضوع ، ومن هنا قد يكون الخيال عند كبار الكتاب أكثر واقعية من الأشياء المادية التى لها وجودها المستقل خارج دائرة الوعى الإنسانى ، ومن الشخصيات العادية التى تدور فى فلك الحياة اليومية .

---

(١) الاشتراكية والفن : ١٥٨ .

(٢) الأدب ونشأته : ٤٣ .

إن جنيات « شكسبير » أكثر واقعية من الفلاحين والصناع المسوخين الذين يقدمون في أعمال رديئة باسم الواقعية ، وما زالت شخصية ( دون كيشوت ) أكثر واقعية من مئات الشخصيات الركيكة التي تحفل بها الحياة وتقدم في صورة من واقع الحياة .

وإذا كانت الرومانسية ترى الفن لا يزدهر في عالمنا العادي التافه وإنما هو يرتبط من حيث المضمون بالعجيب المدهش والغريب النادر البعيد عن الواقعية التافهة . فإن كبار الواقعيين وعظماءهم كانوا أبعد في الفن من الرومانسيين ، فقد اتجهوا اتجاهًا ثوريًا متطرفًا ، ولكن هذا الاتجاه ساقهم إلى العمق في الشكل الفني ، لقد أنكروا فكرة المثالية عن ( الأشكال الخالصة ) ، وركزوا على المظهر المادي للأشياء ، ومن هنا لا يرتبط الجمال عندهم بعظم المادة أو صغرها ، إذ ليس هناك موضوع إلا وهو صالح للتناول الفني على الرغم من تفاهته في الحياة ، بل إن أعظم انتصارات الفن هو أنه يرينا مثل هذه الأشياء التافهة المبتذلة رؤية حقيقية ويبرزها في حجمها الفني من خلال قوى الخيال .

« فبلزاك » قد تعمق أتفه ملامح الحياة في ( الكوميديا الإنسانية ) و « فلوبر » تناول بالتحليل العميق شخصيات في الدرجة الدنيا من المجتمع . و « زولا » يتناول بالكشف والوصف الدقيق أشياء من الحياة كدودة أو مخزن أو منجم فحم ولكنه لم يترك في وصفه لتلك الأشياء أتفه الأشياء وأدقها وأصغرها حجمًا مهما كان شأنه من التفاهة .

ولعل هذا يفسر لنا اختلاط المثالية بالواقعية عند رواد المذهب الواقعي ، ومن هنا يقول « زولا » : « إن دعوته مثالية ، ترمي إلى مثال ، لا عن طريق الحلم بعالم أفضل كما يفعل الرومانتيكيون بل عن طريق البدء بالواقع » . وبصرح « بلزاك » في ( الكوميديا الإنسانية ) — بأن له — من وراء التصوير الواقعي . غاية خلقية ، هي إيقاظ روح الفرد ، والتعالي بخلق المجتمع .



وعلى هذا فنحن إذا أخذنا المثالية بمعناها التجريدى فإن يكون هناك عمل أدبى واحد يمكن أن تطلق عليه ( مثالى ) بهذا المفهوم ، وإذا أخذناها على اعتبار أنها لا تقف عند حدود الواقع . بل تنطلق منه إلى ما هو أبعد فى إدراك العلاقات البعيدة بين الأشياء والإنسان فإن كل الأعمال الفنية يمكن أن تدخل دائرة هذا المفهوم « والواقعيون مثل غير الواقعيين فى هذا الأمر ، إذ أن الواقعيين يصورون الشرفى الواقع رغبة فى تغيير هذا الواقع أو الثورة عليه ، وهم يشبهون - من هذا الجانب - الرومانتيكيين الذين يهربون من الواقع فى عالم أحلامهم ضيقا بالواقع ويشبهون كذلك دعاة الفن للفن الذين يفتنون فى تصوير ما يروءهم قصدا إلى غاية تتجاوز الواقع فى صورة من الصور (١) » .

كذلك إذا نظرنا إلى الواقعية على اعتبار أنها موقف ، أى الاعتراف بالواقع الموضوعى ، أى التصوير الفنى لهذا الواقع ، فسنجد أن الفن كله تقريبا واقعيًا ، ومن هنا يمكن أن نصف « هوميروس » و « سوفوكليس » و « شكسبير » و « انجلو » بالواقعية .

أما إذا أخذنا المصطلح على اعتبار أنه الأسلوب الذى يستخدمه نوع محدد من الفنانين والأدباء على اعتبار أن الأسلوب هو الرجل فإن العمل الفنى يتحدد بشخصية الفنان ويمتزج فيه الواقع بالخيال .

ومن هنا تتعدد وجهات النظر داخل إطار الواقعية « فن نظرة التعالى الأرستقراطية التى كان « فيلدنج » ينظر بها إلى البرجوازية النامية ( وهو عنصر لا ينقص « بايرون » أو « ستانداى » أو « بلزاك » أيضا ) إلى الاستنكار الكامل لمجتمع ما بعد الثورة ( ستانداى وفلوبير ) إلى الآمال والتخطيطات الإصلاحية لدى « دكنز » و « إبنسن » و « تولستوى » ،



إننا نجد لدى هؤلاء جميعاً موقفاً انتقادياً إزاء المجتمع بحالته الراهنة ، لكن النظرة إليه تتفاوت بين الاحتقار والسخرية والإصلاح واليأس ، وكذلك فليس من الضروري أن ترتبط نظرة الفنان الواحد بشكل محدد من أشكال التعبير . . . لكن الموقف المميز لأكثرية الواقعيين الانتقادين هو موقف الاحتجاج الفردي الرومانسى على المجتمع الرأسمالى ، فنحن نجد هذا الطنصر واضحاً فى « ستا ندال » ، و « بلزاك » ، بل وفى « د كنز » و « فلوپير » و « تولستوى » و « دستوفسكى » و « ابسن » و « مترندبرج » و « برهارد هوبمان »<sup>(١)</sup> .

\*\*\*

وقد كانت الفلسفة الوضعية أو التجريبية وراء اتجاه الفن نحو الواقع ، ومجمل هذه الفلسفة التى نادى بها « أوجست كونت » ( ١٧٩٨ — ١٨٥٧ ) و « جون ستىوارت ميل » ( ١٨٠٦ — ١٨٧٣ ) ، و « تين » ( ١٨٢٨ — ١٨٩٣ ) هى « أن المعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هى التى نتمدنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الانمائى لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ — فى الفلسفة وفى العلوم — إلا بعكوفه الدائم على التجربة ، وبتمخليه عن كل أفكاره الذاتية السابقة ، وأن الأشياء فى ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر لا يستطيع إدراك شىء منها سوى العلاقات ، ثم القوانين التى تخضع لها للعلاقات »<sup>(٢)</sup> .

وقد ظهر تأثير الفن بهذه الفلسفة فى أعمال الرسام الفرنسى « جوستاف كورييه » ( ١٨١٩ — ١٨٧٧ ) وهو من كبار رواد المدرسة الانطباعية فى

(١) الاشتراكية والفن : ص : ١٦٠ .

(٢) النقد الأدبى الحديث : ٣٢٠ .

الرسم الذى أعلن الحرب على الفن الأكاديمى الرسمى واتجه إلى رسم فلاحين وعمال ومناظر طبيعية وفاكهة وزهور بأسلوب « طبيعى » وباتجاهه نحو محاكاة الطبيعة فى الفن ، وبأخذ موضوعاته من واقع حياة الشعب كان له أثره العميق فى ( الانطباعيين ) الذين ساروا على منهجه محاولين الكشف عن واقع حياتهم وعصرهم .

وهكذا اتجه الانطباعيون إلى تأمل كل ما هو عادى، حتى ولو كان قبيحا أو مشعرها ، وأصبح القياس الفنى عندهم ليس الصحة فى المحاكاة ولكن الصدق فى التجربة ، « إن الانطباعية التى تفكك العالم وتحوله إلى ضوء وألوان، وتسجله على أنه نتيجة للإدراك الحسى ، أصبحت بشكل متزايد تعبيرا عن علاقة بالغة التعقيد بالغة التداخل بين الذات والموضوع ، فالفرد الذى فرضت عليه العزلة والذى تدور أفكاره حول ذاته ، إنما يعرف العالم كمجموعة من المؤثرات العصبية ، والانطباعات والأحوال النفسية ، ( كفوضى لامعة ) كتجربة ( خاصة ) وأحاسيس ( شخصية ) إن الانطباعية فى الرسم تقابل الوضعية فى الفلسفة ، فهذه بدورها تسمح ألا يكون العالم أكثر من تجربة ( خاصة ) وأحاسيس شخصية ، وليس واقعا موضوعيا موجودا بشكل مستقل عن حواس الفرد (١) .

وهكذا يحكم على العمل الفنى - فى هذه المدرسة - من وجهة نظر ذاتية بحته ، وذلك من خلال الانطباعات الخاصة والأحاسيس الذاتية ، والانفعالات والمشاعر الشخصية للناقد ، والتى يستمدّها وتنعكس آثارها عليه من العمل الفنى ، ومن هنا يخلط أصحاب هذه المدرسة أحكامهم الفنية بأحكام خلقية ، وهذا طبيعى لأنهم يحكمون على العمل الفنى كأفراد

ولكل فرد مقاييسه الخاصة به ، وهى مقاييس تبعد كل البعد عن العمل  
الفنى فى ذاته .

\* \* \*

زولا :

ومن أعلام الانجاء الوضعى ( التجريبي ) فى الأدب « أميل زولا »  
١٨٤٠ - ١٩٠٢ . الذى يقوم مذهبه الطبيعى Naturalisme على أن التجربة  
فى الأدب كالتجربة فى العالم ، وأن الكاتب يجب أن يسلك فى دراسته الفنية  
للمجتمع مسلك العالم فى معمله ، والطبيب فى تجاربه ، على أن تتفق تجاربه  
- فى قصة أو مسرحية - مع النتائج والنظريات التى انتهى إليها العلماء ، وأن  
تطبق النظريات العلمية على الحقائق الاجتماعية والانسانية وبذلك يكون وراء  
هذه الواقعية العلمية هدفا ورسالة للفن ، وهى قيادة الانسانية .

وقد استعمل « زولا » مصطلح ( الطبيعية ) ليهيز به شكلا خاصا من  
أشكال الواقعية من بين هذا العدد الهائل من الأشكال التى يزعم أصحابها  
أنهم يمثلون الواقعية ، وهذا الاتجاه الخاص نحو الطبيعية بدأت ملامحه عند  
« فلوير » فى روايته ( مدام بوفارى ) والذى قال عنه « زولا » : « لقد ساعد  
« فلوير » الكلمة الصادقة الحققة فى ميدان الأدب ، الكلمة التى كانت الجميع  
ينتظرونها . ومكنها من أن تشق طريقها ، إن مدام بوفارى من الوضوح  
والكمال بحيث أصبحت تمثل طرازا فى الأدب ، وأصبحت نموذجا أساسيا  
لهذا اللون من ألوان الفن . »

وهذا اللون الذى يشير إليه « زولا » هو تصوير « فلوير »  
الواقع الراكد الهامد لحياة البرجوازية الصغيرة فى الريف بدقه وفن .

ومن أقوال « فلوير » : .. إنى أعتقد أن الفن العظيم موضوعى وغير شخصى ... ألم يشأ الأوان بعد ليحتل العدل مكانه فى ميدان الفن ، إن نزاهة الوصف عندئذ يصبح لها جلال القانون .

ويقول « زولا » : « إن عصرنا هو عصر العلم وينبغى للكاتب أن يطبق مكتشفات « داروين » و « كلودبرنار » : نظرية أصل الأنواع . وقانون الأثر الحاسم للبيئة ، وقوانين الوراثة ... فالسكائن البشرى مخلوق حيوانى سلبى ، من نتاج الوراثة والبيئة ، ليس فى وسعه الافلات من المصير المحتوم والانسان ليس مؤثرا بقدر ماهو متأثر بالظروف القائمة بالفعل . ونتيجة لهذا هو اليأس المطلق ، وانعدام أى بصيص من الأمل ، وهذا ما عانت منه مدام بوفارى التى سعت إلى الفرار من الواقع إلى عالم الأحلام والمهستيريا الرومانسية ، ولكن بيئتها ترفض إطلاق سراحها وتصمم على خنقها بقسوة وإصرار .

ولكن « زولا » يفتح بصيصا من الأمل البعيد عندما يقول : إن الدراسة التفصيلية لواقع اليوم ينبغى أن تؤدى إلى التطلع إلى ما سيكون عليه التطور فى الغد .

لقد صور « زولا » فى روايته ( إنى أتهم ) انحلال البرجوازية وبؤس الشعب ومقاومة الطبقة العاملة لكن دون أمل فى العثور على حل ، وكأنما هو كابوس لا ينتهى ، ولكن هذا التصوير الموضوعى للواقع الاجتماعى المفزع ، والبعد بهذا التصوير عن إبرازة فى صورة قابلة للتغيير يؤدى إلى التطلع إلى الغد ، وهنا تكمن قوة المذهب الطبيعى .

ولكن ليس معنى التصوير الموضوعى هو استبعاد الرؤية الفنية الذاتية للفنان ، فالموضوع الخارجى الواحد لا يكون واحدا إذا كان هناك أكثر من فنان يتناوله ، وإذا قلنا بأن فنانين يرسمان منظرا طبيعيا واحدا ، كان

هذا زعما واما خادعا ، وكان وصفنا للتجربة الجمالية ناقصا ، إذ الفنان لا ينقل المنظر الطبيعي كما هو وإنما يقدمه لنا ممزجا بملاح داخلية آنية تجاه هذا المنظر ، فهو يريد أن يعبر عن جو الاشياء ، عن المراوحة بين الانوار والظلال والاشياء ، فالمنظر الطبيعي في وقت الأصيل مختلف تماما عما هو عليه في الهاجرة ، وهو في اليوم الممطر مختلف عنه في اليوم المشمس ، فأدراكنا الجمالي يعرض تنوعا أكثر من الإدراك الحسى العادى وينتمى الى نظام أكثر تعقيدا ، ومن هنا يعرف « زولا » العمل الفنى بأنه ( زاوية من الطبيعة ترى حسب انحراف المزاج ) وكلمة مزاج هنا ليس معناها الخاصة الفردية للفنان فحسب وإنما معناه أن التجربة الجمالية ليست هى الرؤية الموضوعية المجردة ، وإنما هى ممزجة بذاتية الفنان التى تبدو فى الشكل واللون الاذان يعكسان المزاج الفردى للفنان .

إن مكن الضعف فى النظريات الطبيعية هى أنها لم نستطع أن نتعرف بهذه القوى الذاتية فى الإدراك الجمالى التى يمكن أن نطلق عليها قوة الخيال ، وقد دفعهم إلى عدم الاعتراف بها محاولتهم هدم نظرية الرومانتيكيين عن وجود الجوهر المائلى فى الفن ، ومن هنا اضطروا إلى العودة الى التعريف القديم للفن بأنه محاكاة للطبيعة ، إلى إدراك الطابع الرمزي للفن متوهمين أنهم إن سلموا بهذا فانهم لن يستطيعوا التخلص من النظريات الرومانتطبيقية الميتافيزيقة على اعتبار أن الرمز ما هو إلا مثالى استعلانى خارج عن طبيعة العمل الفنى فى ذاته .

\*\*\*

وكان رد الفعل لاسراف الواقعية هو ظهور الرمزية وهى « حركة صوفية فى جوهرها ، وقد عارضت - فى أسلوب نبيل - الفن العلمى لعصر كان قد فقد كثيرا من اعتقاده التقليدى فى الدين ، وأمل فى أن يجد بديلا



منه في البحث عن الحقيقة ، وقد عارض الرمزيون هذه الواقعية العلمية ، وكان اعتراضهم « صوفيا » من حيث إنه قام يدعو لعالم مثالي هو - في حكمهم أكثر واقعية من عالم الحواس ، ويدعى « مالارميه » وأتباعه رمزيون بحق لأنهم حاولوا أن ينقلوا تجربة علوية في لغة الأشياء المرئية ، ومن ثم فإن كل كلمة تكون رمزا ، وتستخدم لا في غرضها المادى ، بل لما تثيره من علاقات تتصل بحقيقة فوق الحواس .

فالرمزية تؤمن بعالم من الجمال المثالى ، وتعتقد أن هذا العالم يتحقق في الفن ، والأشواق التى يجدها العابد خلال الصلاة والتأمل ، تتحقق للشاعر الرمزي خلال عمله ، وقد يكون فهم الرموز صعبا على الآخرين . ولكنها حين تتكشف لهم تنقل بهجة علوية لا تتحقق بأى أسلوب آخر .

هكذا خالف الرمزيون الرومنטיكيين من حيث تحاشيهم الموضوعات الشعبية والسياسية ، وكذلك كانوا أعداء لوجهة النظر الواقعية أو العلمية لأنها - بطبيعتها - تنكر ، أو تحطم العالم المثالى الذى هو مركز الألوان نشاطهم<sup>(١)</sup> .

ومن هنا كانت نظرة التعالى من الرمزيون على مجتمعاتهم إذ يجب على الفنان أن يكون أمينا للفن ، للمثل الأعلى من الجمال ، إنه مطالب بتصوير حقيقة الجمال لا بتصوير حقيقة ذاته ونفسه ، إن على الفنان أن يبتعد عن تصوير واقع الناس من حوله وأن يستغرق في إحساسه بالجمال أن يتغافى في هذا الإحساس وأن يفصل عن المجتمع ليفرغ لهذا العالم المثالى الذى رفعه الفن إليه ، إن إحساسات الفنان لا يمكن أن تقوى على التعبير عنها صورة واحدة أو شكل واحد أو أداة واحدة ، ومن هنا كانت الموسيقى أقدر أدوات الفن على التعبير

الغامض لأن نغمها لا يؤدي معنى معروفا وتكاد دائرة إيحائه تسع إلى أوسع ما يمكن أن تصل إليه أداة الفن ، لذلك كثيرا ما يشبه كل شيء بأنغام الموسيقى وبإحساسات أخرى غير ما تراه العين أو يمكن أن تحسه ، ومن هنا تتلاقى الحواس وتتحد في الاتصال بعالم الجمال المثالي وراء المحسوسات .

« إن الفنان الرمزي أمام عقبتين لا يمكن أن يتخطاها ، ولقد حاول ونجح في كثير ولكنه فشل في كثير أيضا ، نجح في إشعار الناس بجلال شعور العنان وتمرده وغموضه وجمال عجزه وسحر هذا القصور الإنساني ولكنه لم يستطع أن يجعل اللغة تتخلص من قيودها ، إن الفنان - فنان اللفظ - لا يمكن مهما تفنن أن يجرد اللفظ من قيد الدلالة على معنى ، ومهما يكن هذا المعنى غامضا غير محدود فهو في نظر الفنان الرمزي له صفة المحدودية بدرجة تثيره فأعلن إفلاسه من أن يجرد اللفظ من قيد المعنى تجريدا كائيا ليكون كالنغم الموسيقي ، كما أعلن إفلاسه من أن ينقل الفن اللفظي إلى فن النغم ، إن الموسيقى فن جليل ولكن الشعر لا يمكن أن يكون من أجل هذا موسيقى ، إنه فن قريب ولكنه مختلف له آفاقه هو ، كذلك أعلن الرمزيون إفلاسهم أمام الحقيقة التي عجلت الحوادث بإبرازها أمامهم ، إن الفنان إذا انزل عن المجتمع وغرق في أحاسيسه السامية محاولا أن يعبر عنها يكسب بالعزلة ولكنه في الوقت نفسه يفقد أداة معينة له على هذه المحاولة وهي الاتصال بمن حوله ، يكسب منهم حيوية وخبرة وإحساسات جديدة كلها تستطيع أن تعين كما تعين الوحدة والعزلة على تفهم كنه هذا الإحساس أو على الوصول إلى أغواره العميقة (١) » .

\* \* \*

---

(١) مدارس النقد الأدبي : د . سهر القلصاوي مع آخرين . ص : ٣١ ، ط الدار القومية للطباعة والنشر .

لم تكن الدعوة إلى إقحام ( علم الجمال ) في دائرة الفلسفة التجريبية وليدة القرن التاسع عشر كما هو شائع بل لم تكن وليدة العصر الحديث وإنما ترجع في جذورها الأولى إلى « أرسطو » وعلى وجه خاص في نظريته العامة إلى الحياة العضوية في إطار من فلسفته فقد كان يؤمن بآتنا من أجل أن نفهم الخطة العامة للطبيعة وأصول الحياة ، فيجب أن تفسر الصور الدنيا منها على ضوء الصور العليا ، وفي تعريفه للنفس الذي بناه على إحدى نظرياته المعروفة في الطبيعة ، ونعني بها نظريته الخاصة بالترقية بين المادة والصورة يقول : « إنها الكمال الأول لجسم طبيعي توجد فيه الحياة بالقوة (١) » .

أى أنه يريد الحياة العضوية من خلال الحياة الإنسانية ويفسرها كذلك ، فالحياة عند « أرسطو » ليست خارجة عن الجسم كما يقول « أفلاطون » وإنما الحياة صفة ذاتية في البدن توجد فيه على هيئة استعداد كامن ، فليست النفس هى التى تخضع الحياة على الجسد ، ولكنها لا تفعل سوى أن تخرج هذه الحياة من القوة إلى الفعل ومن هنا كان الطابع الغالى في حياة الإنسان منعكس على كل دنيا الظواهر الطبيعية .

ومن هنا يبدو الفرق بين فكرة « أرسطو » عن التطور وبين الفلسفة التجريبية في نظريته الحديثة . فهو يبنى تفسيره على أساس من الصورة بينما المحدثون يحاولون إيجاد تفسير مادي ، وهو فهم الطبيعة العضوية على أساس من العالم المادية وحدها ، وليس على أساس من الصور الدنيا والعليا كما يقول « أرسطو » .

كما يمكننا أن نلمح بوضوح حدا فاصلا بين مفهوم الجمال عند الإغريق ومفهومه عند المحدثين من حيث الغائية ، فالإغريق قد ربطوا بين الجمال والأخلاق ، وفلاسفة الجمال المحدثين يبعدون كل غاية خلقية من دائرة (الاستيعاقا) .

وقد تطورت بحوث الجمال ومشكلاته بتطور الفكر الإنسانى إزاء مشكلات الإنسان ، فهيمنت الميتافيزيقا ، فاللاهوت ، ثم الرياضيات ، فالبيولوجيا

---

(٢) في النفس والفعل لفلسفة الإغريق والإسلام : د محمد قاسم : ص : ٦٨ ط : ١٩٥٤ .

وفي كل مرحلة من مراحل التطور في قيادة الفكر الإنساني وهدية في مشكلة الإنسان كانت الهيمنة لإحدى هذه الاتجاهات .

وفي القرن الثامن عشر كانت الرياضيات مسيطرة على الفكر الإنساني وبلغت في تطورها وهيمنتها على ميدان العلم ما جعل علماء هذا القرن يعتقدون أن الرياضيات بلغت الدرجة العليا من الكمال وبلغت حدا من الكمال يكاد من المستحيل تجاوزه ومن ثم ستبقى واقعة عند هذا الحد في تطور الفكر الإنساني .

يقول « ديدرو » في مجموعة مقالاته التي نشرها سنة ١٧٥٤ وهو واحد من أعظم الممثلين لفلسفة القرن الثامن عشر التجريبية : « أكاد أجرو على القول بأنه قبل أن يمر مائة عام لن يكون في مقدورنا أن نعد ثلاثة من علماء الهندسة في أوربه ، وأن هذا العالم سيفتح حيث تركه « برويني » و « إيلير » و « ليمو مارتى » و « لامبرت » وتلامذتهم ( أعلام القرن الثامن عشر في الرياضيات ) هؤلاء قد استطاعوا أن يضعوا أعمدة هرقل ، إلا أنه لا شيء بعد ذلك » والواقع أن التطور العلمي قد خيب نظرة « ديدرو » .

على أن « ديدرو » نفسه وهو يمثل مثل الفلسفة التجريبية بدأ يتشكك في هذه الصحة المطلقة لهذه المثل ، فكان يتوقع نشوء شكل جديد من أشكال العلم ، نشوء علم ذي صبغة محسوسة أكثر من ذي قبل ، مؤسس على ملاحظة الحقائق أكثر من أن يكون مؤسسا على افتراض المبادئ العامة ، وكان « ديدرو » يرى أننا غالينا كثيرا في تقدير مناهجنا المنطقية والعقلية ، فنحن نعرف كيف نقارن الحقائق وننظمها ونصنفها ، ولكننا لم نهى تلك المناهج التي تمكننا من أن نستكشف حقائق جديدة ، ولا يزال يستولى علينا الوهم بأن الإنسان الذي لا يعرف كيف يحسب ثروته ليس أحسن وضعاً من الإنسان الذي لا يملك ثروة أبداً ، ولكن تغلبنا على هذا الهوى سيتم في وقت قريب ، عندئذ نكون قد بلغنا نقطة جديدة سابقة في تاريخ العلم الطبيعي .



## فختر :

على أن نظرة « ديدرو » في القرن الثامن عشر كانت فيها جوانب صادقة فقد بلغ الفكر الرياضى فى الذروة من سلم البناء الفكرى للانسان فى مجال العلم، وقد امتد الاتجاه الفكرى حتى النصف الأول من القرن التاسع عشر فوجدنا « ج . ث . نختر » - Fechner - الذى يمثل السيكولوجيين الذين كانوا يأملون فى إيجاد سيكولوجية رياضية ، بتحويل العمل الفنى — بمعنى من المعانى — إلى مشكلة حسابية تحل على أساس من قاعدة النسبية الثلاثية . وبذلك ( تضم ) الاستطيقا إلى دائرة العلوم الوضعية .

والتجربة التى قام بها « نختر » فى هذا الميدان هو أنه طلب من مائة شخص أن يحددوا ما يختارون من بين مجموعة من المثلثات قائمة الزوايا ، و مرسومة على لوحة ، وصحيح أن المربع والمعين والأشكال الهندسية بعامة عند المشتغل بالهندسة غيرها عند المشتغل بالاستطيقا ؛ فقد لوحظ أن الشكل الهندسى الواحد يحدث فى المتفرج تأثيرات مختلفة بحسب الصورة التى يكون عليها ، فإذا كان مرتكزا على أحد أضلاعه كان غيره عندما يرتكز على إحدى زواياه ، وبهذا يكون عمل ( الاستطيقا ) الكشف عن الأسباب والتفسيرات التى تجعلنا نختار وضعًا خاصًا من أوضاع الشكل الهندسى ونفضله على الأوضاع الأخرى ، فى حين أن الشكل نفسه لم يتغير فى ذاته شئ . ، وبعبارة موجزة أصبحت الاستطيقا — كما انتهى إلى ذلك « سوريو » فى كتابه ( مستقبل الاستطيقا ) هى علم الأشكال <sup>(١)</sup> .

وهكذا قدم « نختر » . . مناهجه التجريبية الإحصائية المعروفة « السيكوفيزيكية » لقياس الشدة الذاتية والتنوعية لاحساساتنا عن طريق

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص : ٢٢ .



قياس مثيراتها لأن هذه المثيرات موضوعية مركبة ، هي وحدها ، ولذلك يمكن قياسها .

وقد بحث « نخر » أيضا في قياس شدة اللذة الاستطبيقية الباطنية الشخصية عن طريق تجارب منظمة تنظما منهجيا على أساس أشياء تحدث هذه اللذة ، وتكون لهذه الأشياء صفات ومميزات إستطبيقية يمكن قياسها ماديا . وقد سمي هذا المنهج ( الإستطبيقا السفلية ) أو ( الإستطبيقا التجريبية ) وذلك كرد فعل مضاد للإستطبيقا العلوية القديمة التي كانت ميتافيزيقية أو قياسية قبلية والتي كانت نوعا من ( الميتا استطبيقا ) .

والواقع أن « نخر » وأنباءه لم يتمكنوا حتى الآن من أن يستخدموا في اختياراتهم سوى بعض الأشكال البسيطة مثل المستطيلات والبيضاويات والمثلثات والصلبان ومستقيمات مقسمة أو موضوع بقربها نقطة مثل حرف ( ١ ) ومجموعات مركبة فيها نقط كثيرة أو قليلة العدد ومسطوح كبيرة أو صغيرة فيها ألوان فاقمة أو باهتة متوازنة بعضها مع البعض وتؤدي إلى خلق أو تعكير إحساس المرء بالتوازن عند إيجاعها بعلاقات معينة بين الكميات وبمعادلات خاصة بين الكميات <sup>(١)</sup> .

ومن هنا أخرج بعض العلماء تجربته « نخر » من دائرة ( الإستطبيقا ) وأدخلوها في ميدان الإحصاء .

\* \* \*

## دارون :

على أن فكرة نخر قد تلاشت بظهور نظرية ( دارون ) عن أصل

(١) مبادئ علم الجمال « الإستطبيقا » : شارل لالو : ترجمة : مصطفى ماهر من : ٢٨

الأنواع ، واتجه البحث الجمالى من الرياضة إلى ( الأنثروبولوجى ) ، وأصبحت فلسفة الإنسان تباعد عن البحث عن الجوهر وتتجه إلى الشواهد التجريبية التى وضعها نظرية التطور .

ومن هنا كانت معالجة الشعور الجمالى على ضوء من الطبيعة البيولوجية للكائنات الحية - وليس الإنسان - فحسب - إذ أن الشعور الجمالى طبقا لهذه النظرية متوافر فى الحيوانات العليا والدنيا على حد سواء .

ويرى « دارون » أن هناك ألوانا وأصواتا يعينها تهب اللذة للبشر وللحيوانات الدنيا على سواء ، فالحرشفيات تفتن للجمال وتمذوقه ، وأنث الطيور تبتهج بالألوان الزاهية وبالجمال وحسن الصوت لدى ذكورها ، وهكذا .

وعن نشأة موضوعات الجمال فى الطبيعة يرى « دارون » أن الجمال فى الطبيعة لم يخلق منذ أقدم العصور لأشباع مشاعر الإنسان الجمالية ، وإن كثيرا من الموضوعات الجميلة ظهرت قبل الإنسان بوقت جد طويل ، وفى استقلال عنه .

ويرى « دارون » أن الطبيعة ربما كانت تحوى من الأشياء الجميلة قبل ظهور الإنسان قدر ما حوته بعد ظهوره ، فالطبيعة لا تخلق الزهور لكي تهب الإنسان منظرا يتمتع به بصره ، وإنما لكي تجتذب الحشرات التى تعين الزهور على التكاثر . وبتعبير آخر : لقد ظهرت الزهور على الأرض قبل أن تظهر العين الانسانية بوقت طويل ، والطبيعة لا تخلق الأصناف الجميلة والطعاب والتوت البرى من أجل الإنسان ، فهى شأنها شأن كل حى ، لا يعينها فى المقام الأول إلا تكاثرها الذاتى .

وآراء « دارون » هنا هى تأكيد لموضوعية الجمال فى الطبيعة ورفض صريح للمثالية الموضوعية ، والمثالية الذاتية اللتين تذهبان إلى أن الجمال ( م ٦ - معايير الحكم الجمال )

لا وجود له في الطبيعة . وأن مجال الجميل إما أن يكون فكرة مطلقة أو أن يكون الذاتية الخالصة .

وواضح أن التقدم العلمي قد أثبت زيف رأي « دارون » القائل بوجود الشعور الجمالي لدى الحيوانات العليا والدنيا على السواء . وبأن الحرفشفيات تفتن للجمال ، وبأن إناث الطيور تعجب بجمال الطائر الذكر وبألوانه الزاهية . . الخ وأن تلك الآراء تغفل قوانين أخرى تعمل جنباً إلى جنب مع القوانين الطبيعية كالقوانين الاجتماعية والنفسية الخاصة بالإنسان .

ويحاول « دارون » أن يؤكد نظريته في موضوعية الجمال في الطبيعة فيقول : « إذا اتخذنا مما يعجب به أغلب البدائيين من حلى بشعة وموسيقى ليست دونها بشاعة معياراً للحكم عليهم لاستطعننا أن نقول إن ملكتهم الجمالية لم تبلغ الرقي الذي بلغته لدى بعض الحيوانات كالطيور مثلاً » .

وهذا الرأي لا يستقيم أبداً مع مبادئ المنهج العلمي التاريخي بل إنه لا يستقيم مع نظرية التطور التي قدمها « دارون » نفسه .

ولاشك أن إحساسات الإنسان البدائي لا بد أن تكون أكثر تطوراً مما لا يقاس من إحساسات الحيوانات العليا ، ناهيك بالحيوانات الدنيا . وإذا كان « دارون » ومن ذهب مذهبه من علماء ما قبل التاريخ يجمعون على القول بأن موسيقى إنسان العصر الحجري موسيقى تثير النفور بل موسيقى بشعة . فهذا لا يعني أن إحساسات البدائيين الجمالية أقل تطوراً من الحيوانات الدنيا ، وإنما يعني فحسب أن هذه الإحساسات لم تقطع شوطاً بعيداً في التطور لدى البدائيين في حين تفتقر الحيوانات إليها كل الافتقار .

ولو أن أسلاف الإنسان الأول لم يتعلموا تشكيل الأدوات ولم يرتقوا على هذا النحو بتقنيات مهملهم ، لما أتبع الحياة على الأرض أن تغلت قط من

قبضة القوانين البيولوجية ، ولما أتيج قط لذلك الحيوان الذى ظهر وتطور  
كانسان - على ماذهب إليه دارون - أن يصطبغ بالصبغة الإنسانية .

ويبدو أن «دارون» نفسه لم يعتبر تفسيره لطبيعة الإحساس الجمالى تفسيراً  
مقنعاً ، ذلك أنه يعترف فى كتابه ( أصل الأنواع ) : « بأن الكيفية التى  
نشأ بها فى البداية الإحساس الجمالى فى أبسط صورته ، أى تلقى نوع من  
المتعة من ألوان وأشكال وأصوات معينة ، فى عقل الإنسان والحيوانات  
الدنيا ، هى مسألة بالغة الغموض . ومتصادفاً نفس الصعوبة إذا تساءلنا كيف  
أن طعوماً وروائح معينة تهب المتعة بينما يثير بعضها الآخر النفور ، ويبدو  
أن العادة نهضت بدورها إلى حد ما فى كل هذه الحالات .

ولكن لا بد أن هناك سبباً أساسياً يرجع إلى تكوين الجهاز العصبى  
الكل نوع ، وهكذا يرى « دارون » أن أصل الإحساس الجمالى موضوع  
شديد الغموض<sup>(١)</sup> .

وقد عجز « دارون » عن إزالة هذا الغموض كما عجز عن تفسير فكرة  
الجمال على ضوء اتجاهه البيولوجى ، ورفض النظر إليها كفكرة نظرية ثابتة  
لا يتورها تغيير .

إن نظرية التطور لم تستطع أن تنفى أن الإنسان فيه من العناصر  
التكوينية الرئيسة ما لا يوجد مثيل له فى عالم الحيوان ، هذه حقيقة ثابتة لم  
تستطع نظرية التطور بأى حال من الأحوال الوقوف فى طريقها أو النيل  
منها ، وحتى فى ميدان الظواهر الطبيعية العضوية عرفنا أن نظرية التطور  
لا تنفى نوعاً من الخلق الأصيل ، ولا بد من الإقرار بحقيقة التغير المفاجئ .

---

(١) انظر : مشكلات علم الجان الحديث : إيفان ستاغوف وآخرون ص : ١٦

ط : دار الثقافة الجديدة القاهرة : ١٩٧٩

والتطور الطافر ، ولم تعد البيولوجيا الحديثة تتحدث عن التطور كما كان يتحدث عنه المذهب الدارويني في أوائل عهده ، ولا هي تفسر علل التطور بالطريقة نفسها .

على أننا يجب نشير هنا إلى أن حقائق التطور التجريبي لها دورها الهام في تاريخ الفكر الإنساني بصفة عامة ، إلا أن الأهم من هذا التجريب وبخاصة في مجال الفكر الجمالي هو التفسير النظري لتلك الحقائق التجريبية ، ومن المدهش حقا أن هذه الحقائق التجريبية لم تكن أبدا هي التي تتحكم في هذا التفسير النظري وإنما الذي تتحكم فيه هي مبادئ أساسية ذات صبغة ( ميتافيزيقية ) . وهذا التفسير الذي يستند إلى أساس ( ميتافيزيقي ) كانت زعته ذات قوة كامنة دافعة في التفكير للتطوري ، وإن لم تأخذ حقا من الاعتراف بها .

ومن هنا كان إخضاع الظاهرة الجمالية إلى المنطق التجريبي له رد فعل ذهب به إلى الطرف المقابل ، وأصبحت فكرة التجريبيين في الفن غير مقبولة لأننا لا يمكن أن نفهم العمل الجمالي ( الفني ) بإخضاعه لقواعد منطقية تجريبية ، ومن الأقوال التي شاعت أن كتابا في ( البويطيقا ) لا يستطيع أن يعلمنا كيف نكتب قصيدة جيدة لأن الفن ينشأ من مصادر أخرى أبعد وأعمق ، وقالوا : إذا شئنا أن نستكشف هذه المصادر فحلينا أن ننسى مقاييسنا العامة الدارجة وأن نفوس في خفايا حياتنا اللاواعية ، ما الفنان إلا نوع من الماشي في نومه وعليه أن يستمر في معيه دون تدخل أو تحكم من أية فعالية واعية ، فإذا أيقظته فقد حطمت قوته ، يقول « فردريك شليجل » : « بداية كل شعر أن يلقي قوانين العقل المتقدمة وأسانيه ، وأن يفوس بنا مرة أخرى في فوضى الأوهام الفتانة ، في الفوضى الأصلية للطبيعة الإنمائية » .



## برجسون :

ومن هنا يمكننا أن نفهم الأفكار ( الميتافيزيقية ) المعاصرة ، كمنظرية « برجسون » في الجمال التي أراد بها أن تكون آخر برهان شامل على مبادئ الميتافيزيقية العامة .

\*\*\*

وكانت النزعة الحسية عند « هنري برجسون - ١٨٥٩ - ١٩٤١ م » هي التي دفعته إلى أن يعد الفن بمثابة ( عين ميتافيزيقية ) فاحصة ، وكأنا هو إدراك مباشر يمكن صاحبه من النفاذ إلى باطن الحياة ، ومسبب أغوار الواقع ، وإزاحة النقاب عن الحقيقة التي تكمن من وراء ضرورات الحياة العملية ، فالفن دليل على إمكان الامتداد بملكات الإدراك الحسى إلى أبعد مدى ، من أجل رؤيته مأنحن في العادة عاجزون عن رؤية وإذا كان الفنان رجلاً غافلاً أو قليل الانتباه ( Distract ) فإن انتباهه موجه إلى مأنحن في العادة غافلون عنه .

وإذا كانت الحياة قد أرادت للانسان أن تكون ملكة الإدراك الحسى عنده وثيقة الصلة بملكة العمل والنقد في ، فإنها - لحسن الحظ - قد خلقت من الفنان نفسه لا تتعلق بالفعل في أى إدراك حسى من إدراكاتها ، وفي هذا يقول « برجسون » : « لقد عملت المصادفات المعيدة على ظهور أناس تبدو حواسهم وشعورهم أقل التحاماً بالحياة ، وكأن الطبيعة قد نسيت أن تربط ملكة الإدراك الحسى بخدم ملكة الفعل أو التصرف . وهؤلاء حينما ينظرون الى شيء ، فإنهم لا يرونه لأنفسهم ، بل لنفسه هو ، وهم لا يدركون لمجرد العمل أو التصرف بل يدركون الإدراك ذاته ، أعني لغير

ما غاية ، اللهم إلا المتعة وحدها ، وهم يولدون متفصلين — في جانب من جوانبهم — سواء أكان هذا الجانب هو إحدى الحواس أم هو الشعور نفسه — عن الواقع أو الحقيقة الخارجية وبالتالي فانهم يولدون مصورين أو مثالين أو موسيقيين أو شعراء .

ويربط « برجسون » النشاط الفنى بحالة الانفصال عن الحياة من أجل الاستغراق فى حدس جمالى هو أشبه ما يكون بالمشاهدة الصوفية ، فالحدس هو جوهر الخبرة الفنية ، لأنه يحيل الإدراك الجمالى إلى رؤية Vistoh لانكاد تتميز عن الموضوع المرنى ، أو معرفة عيانية هي أشبه ما نكون بالاحتكاك أو الملامسة ( Cohtact ) .

ذلك أن الإنسان توجد لديه إلى جانب (ملكة الإدراك الحسى ) ملكة أخرى يصح أن نسميها باسم (الملكة الجمالية) ولكل ملكة إدراكها الخاص ، فالى جانب الإدراك الحسى الخارجى يوجد حدس جمالى باطنى يستطيع الفنان من طريقه النفاذ إلى الفردى . وكما أن مهمة الفيلسوف هي الكشف عن الواقع باعتباره حقيقة فريدة من نوعها ، فان مهمة الفنان أيضا هي إبراز الطابع الفردى للموضوع الجمالى . فالعمل العنى الأصيل فى نظر « برجسون » إنما هو ذلك العمل الفريد ، الجديد ، الخصب ، الفذ . الذى لا سبيل إلى التنبؤ به سلفا ، والفنان العظيم إنما هو ذلك الذى يصدر فى عمله عن انفعال جديد أصيل بحيث يولد فى أنفسنا أحاسيس جديدة أو عواطف لم يكن لنا بها عهد ، أو انفعالات لم تكن لنا فى الحسابان ، و « الانفعال » الذى يتحدث عنه « برجسون » هنا ليس من قبيل التأثير الوجدانى الصرف الذى لا يكاد يتجاوز السطح ، بل هو ضرب من الانقلاب النفسى الذى يتغذى إلى أعماق النفس فيزلزل أركانها . ومثل هذا الانفعال لا يقف عند حدود التأثير النفسى ، بل هو سرعان ما يرقى إلى مستوى التفكير ، لى يثير فى النفس بعض الأفكار الجديدة ، وكأنا

هو ينبوع ثرّ ينبثق من أعماقه تيارات فكرية لم يكن في وسع أحد أن يهتدى إليها من قبل ، أو أن يتنبأ بها مقدما . ولهذا يقول أن الإبداع إنما هو أولا وقبل كل شيء انفعال ، ولكن الانفعال هنا لا ينفي التفكير ، ولا يعنى عدم جدوى التأمل ، وإنما هو يعنى اندلاع نار الوجدان - على حين فجأة - في وقود الفكر بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع أصيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير ، وهنا تنصهر الأفكار ، ويتحقق ضرب من الاندماج بين الفنان وموضوعه ، فنشأ من ذلك ما يسميه « برجسون » باسم « العيان » أو « الحدس » وبهذا يتحقق التوحيد بين « الإبداع » و « الحدس » .

وليس العمل الفني مجرد ثمرة سريعة لفعل الحدس ، بل هو عند « برجسون » يقدم لنا الفنان بصورة الرجل المبدع الذي يبذل جهدا عقليا شاقا في سبيل تحويل الفكرة العامة المهوشة إلى ( صورة ) أو وحدة متناسقة متميزة .

ويمكننا أن نلخص نظرية « برجسون » في الفن بالقول بأنها « نظرية فلسفية تقوم على ( واقعية ميتافيزيقية ) وتستند إلى عيان حدسي يرى في الواقع نفسه ( ديناميكية ) حية أصيلة متجددة على الدوام .

وحين يقول « برجسون » من العالم « إنه عمل فني أغنى وأخصب من أي عمل فني آخر لأنه لأوجه للمقارنة بينه وبين إنتاج أي فنان مهما كان من عظمته » فإنه يعنى بذلك أن للواقع سمات العبقرية ( بما يعيها من أصالة وجدة وقدرة إبداعية ) ، وأن الفن نفسه إنما يصدر عن هذا الواقع الخصب المبدع ، ولكن الفن ليس مجرد إدراك حسي للواقع ، بل هو يرى أولا وبالذات إلى معرفة أعمق بالواقع ، وليست المشكلة الجمالية سوى مجرد تساؤل عن السبيل إلى بلوغ هذا الضرب الأسمى من المعرفة . والظاهر أن

العيان الجمالى - عند « برجسون » إنما يعنى الشعور بتوافق جديد مع الأشياء ، والأحاساس بضرب من الوئام بين الفكر والوجود ، بشرط أن نعرف كيف تتجاوز مستوى الفعل ، أو كيف تتجرد من مطالب الحياة العملية . وحين تعود النفس إلى حالتها الأولى من ( الغزاة ) و ( السخاء ) فهنا لك يكون فى وسع الإنسان أن يكشف عما فى الأشياء من جوانب تخفى فى العادة على الغريزة وحدها ، وتظل محجوبة عن اهتمامات الطبيعة الحسية ، ومثل هذا ( النقاء ) فى الإدراك الحسى لا بد من أن يؤدى إلى الانشقاق على مواصفات الحياة النفعية ، بحيث يكون فى وسع النفس المتحررة من ضرورات الفعل أن تبلغ مستوى ( اللامادية ) فى الحياة ، وهو ما اصطلاحنا فى العادة على تسميته باسم ( المثالية ) .

وهكذا نرى أن التأمل الجمالى ، عند « برجسون » لا يقودنا إلى شيء آخر سوى الوجود نفسه ، وإن كان من شأنه أن يجعلنا نرى الأشياء فى صميم عموميتها ، فنذكر بذلك ماهيتهم<sup>(١)</sup> .

\* \* \*

يرى « برجسون » أنه لا شيء كالعمل الفنى يوضح الفئائية الأساسية المسكونة من حدس وعقل كما يوضح التناقض بين حديثها ، أما ما نسميه حقيقة عقلية أو علمية فذلك شيء سطحي عرفى . ولا معاذ لنا من هذا العالم الضحل العرفى إلا الفن ، فإنه يعود بنا إلى منابع الحقيقة نفسها ، فإن كانت الحقيقة « تطورا خالقا » فيجب علينا أن نبحث عن شواهد القوة الخالقة الحياتية وعن تمثلها نفسه فى القوة الخالقة الفنية ، وهذه الفكرة تبدو لأول نظرة فلسفة جمال دينامية أو فعالية .

ولكن الحدس عند « برجسون » ليس مبدأ موحيا فعليا ، وإنما هو

(١) انظر : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر : ص : ١٦ وما بعدها .

نحو من التلقائية ، وهو يصف الحدس الجمالى بأنه قابلية مسابية لاصورة موجبة .

يقول « برجسون » : « غاية الفن أن يذيم فينا القوى النشيطة أو قوى المقاومة في شخصيتنا ، وهكذا يبلغ بنا حالة من الاستجابة الكاملة تتحقق فيها الفكرة الموحى بها إلينا وتتعاطف مع الشعور المعبر عنه . وسنجد في عملية الفن صورة مرهنة - وإلى حد ما مذبذبة بالروحانية - من العمليات التى نستعملها فى العادة لنحقق حالة من حالات التنويم المغناطيسى ، إلا أنها على نحو أضعف . . . إن الشعور بالجميل ليس شعورا معينا . . . وكل شعور تجربة ينتحل طابعا جماليا على شرط أن يكون مما أوحى إلينا به لا بما نشأ عن علة . . . ولذلك فإن فى تطور الشعور الجمالى مراحل متميزة مثلما هى الحال فى التنويم<sup>(١)</sup> . »

ويمكننا الاعتراض على رأى « برجسون » فى الحدس الجمالى بأن التجربة الجمالية تختلف عن التنويم وليست منه ، إذ أن التنويم يمكن أن يوحى إلى الإنسان بواسطته بالقيام بأعمال معينة ويمكن أن يرغم على القيام بهذه الأعمال دون إرادة ، بل يمكن بواسطة التنويم فرض عاطفة ما على الإنسان ، على حين أن الجمال لا يفرض على عقولنا بهذه الطريقة ، وأحاسيسنا الجمالية لا يتم إلا بالمشاركة الإيجابية والدخول فى نطاق فعالية الفنان الخالقة ، وإذا استطاع الفنان أن يחדثنا ويذيم القوى اليقظة فى شخصيتنا - كالمثوم - فقد شل فينا إحساسنا بالجمال ، وبذلك لا يمكننا إدراك الجمال ، لأن إدراك الجمال كما يعتمد على نوع معين من الاحساس فهو يعتمد أساسا على التأمل والحكم واليقظة .

---

( ١ ) مقال فى المواقف الآتية عن الضمير : برجسون : من : ١٤ : ط مكيلان لندن : ١٩١٢



وهذا الاعتراض الذي يوجه لميتافيزيقيات « برجسون » قائم أيضا بالنسبة لنظرية « نيتشه » السيكولوجية القائمة على أساس أن الفن العظيم في كل عصر ينشأ عن تداخل قوتين متعارضتين : من دافع مسرف النشوة ومن حال حلمية ، هما حالتان : حال من الرؤيا وحال من الغيبوبة النشوى ، وكلتا الحالتين تطلق كل نوع من القوى الفنية المعتقلة في داخلنا ، وكل واحدة منهما تختص بإطلاق نوع من القوى ، أما الحلم فيقدم لنا قوة الرؤيا والربط والشعر ، وتقدم لنا الغيبوبة النشوى قوى المواقف العظيمة والعواطف والأغنية والرقص .

وفي هذه النظرية المتعلقة بالأصل السيكولوجى للفن اختفى مظهر من أهم مظاهر الفن لأن الإلهام الفنى ليس غيبوبة نشوان ، والخيال الفنى ليس حلما أو هلاسا ، وكل عمل فنى عظيم يتميز بوحدة بنائية عميقة ، ولا نستطيع أن نعلل لهذه الوحدة بأن نردها الى حالتين مختلفتين مبهرتين مضطربتين كحال الحلم وحال الغيبوبة ، أى لا نستطيع أن بصنع كلا بنائيا متكاملًا من عناصر لم تتبلور أشكالها<sup>(١)</sup> .

\* \* \*

## الجمال فى الفكر الماركسى :

ويتجه الفكر الفلسفى الواقعى اتجاها ماديا يتمثل فى التفسير الماركسى لمعنى الجمال ، والاتجاه به انطلاقا من « الفريزة الاقتصادية » التى قال بها « ماركس » والتى اتخذها نقطة بدء لتفسير ظواهر الكون والحياة الانسانية .

---

(١) ما سبق من ص ٢٨٠ .

وإذا كانت الميزة الواضحة للنظريات الموضوعية في دراسة الجمال التي تنفرد بها عن جميع النظريات ( الميتافيزيقية ) هي أنها غير مضطرة إلى أن تقدم لنا نظرية عامة في الجمال وإنما كل ما يعنيه هو حقيقة الجمال وتحليل هذه الحقيقة بتحديد مجموعة من الظواهر التي تنتمي إليها التجربة الجمالية ، ولهذا فنحن لا نجد عند « ماركس » و « إنجلز » قطبي المادية الماركسية أى صياغة لنظرية عامة في الجمال ، وإنما مجموعة من الآراء تنتهي بنا إن أن نتساءل ، هل هناك حقاً علم جمال ماركسي ؟

الماركسيون أغلبهم يقول بوجود هذا العلم ويحدد موضوعه ، على أساس من أن الجدلية المعقدة في علاقات العمل الإبداعي بالواقع وبالحياة هي الموضوع الأساس لعلم الجمال الماركسي<sup>(١)</sup> وهو بالدرجة الأولى علم لفن جديد هو « الفن الاشتراكي » وفي مقابل هذا تكون الثقافة البرجوازية قد ثبتت عجزها عن إنتاج (علم الجمال) لأن كل منتجاتها الاجتماعية غير جميلة<sup>(٢)</sup> .

وقبل أن نتبين حقيقة هذا الرأي ، ينبغي أن نشير إلى أن التفسير الماركسي للجمال يعود في أصوله إلى ( الواقعية المادية ) التي لها جذورها قبل « ماركس » و « إنجلز » .

« فاركس » ينطلق في جمالياته من « هيغل » ، وهو يعترف بذلك حين يذكر أنه كان ينتوي إذا ما عرض لهذه المشكلة في دراسة منهجية أن ينطلق من جمالية « هيغل » على أن يطبق عليها نفس الأسلوب النقدي الذي انتهجه مع الفلسفة الهيجلية بصورة عامة<sup>(٣)</sup> .

---

(١) - انظر : واقعية بلاضاف : جارودي ( روجيه ) ترجمة : حليم طوسون : دار الكتاب العربي القاهرة .

(٢) - انظر : الجمال و تفسيره الماركسي : ترجمة : يوسف الحلاق : دمشق ١٩٦٨ .

(٣) ماركسية القرن العشرين - جارودي ( روجيه ) ترجمة : نزيه الحكيم بيروت ١٩٦٧

أى أن « ماركس » يأخذ من نظرية « هيجل » ما يتفق مع اتجاهه  
الثورى الواقعى ويطرح ما يتصل بالمثالية الميتافيزيقية عنده .

« وإنجلز » يشير إلى كتاب « هيجل » ( علم الجمال ) ويوصى بقراءته  
لأنه يشير العجب المصحوب بالراحة (١) .

كما نجد كثيرا من آراء الواقعيين الاشتراكيين فى فلسفة الفن « قد سبقهم  
بها » زولا « فى دعوته » وإن كان تطبيقه لها مخالفا بعض المخالفة لدعوتهم ،  
وقد كانت هذه الفلسفة أوضح ما تكون فى آراء من قاموا بالدعوة لها  
أول الأمر ، وسرعان ما شابها الشوائب فى التطبيق حين صارت عقيدة  
تقريرية ، ففقدت مرونتها ، وأصبحت أقرب إلى الجمود (٢) .

والماركسيون فى إطار من تفسيرهم لمفهوم الجمال تفسيراً موضوعياً - حتى  
يتفق مع ما يعتقدونه وما ينادون به من آراء مادية يقولون بتحليل الجمال  
وتناوله كظاهرة اجتماعية يترتب عليها أن كل ما يوصف بأنه جميل فهو موجود  
بوجوده فى حركة المجتمع ، فالجميل مقوماته تعود إلى الواقع الاجتماعى  
ومقوماته تشكل « جوهر الفن السوفييتى كفن واقعية اشتراكية .. ويجب  
ألا يغيب عن بالنا قط أن العلاقات الإنتاجية الاشتراكية التى تنفى استغلال  
الإنسان للإنسان هى علاقات أخلاقية وجميلة إلى حد كبير .. فالقضية إذا ليست  
قضية زويق العلاقات الإنتاجية فهى لا تحتاج إلى زويق ، بل تنحصر القضية فى

---

(١) انظر :

Marx,k And Engels,f :  
Foreign Language Publishing House.  
Moscow - 1955 - 520 .

(٢) النقد الأدبى الحديث : ٣٣٨ .

تصويرها — للعلاقات — تصويرا صادقا في المؤلفات الأدبية . هذه هي مهمة الفن بصفته فن الواقعية الاشتراكية (١) .

ومن هنا يأخذ الجمال في المفهوم الماركسي طابعا عمليا ، وهي تحقق المتعة الفنية ، ولكنها المتعة التي يوفرها عمل العامل أو الفلاح أو الفنان أو العالم وإذا ما تم هذا العمل دون إكراه خارجي يكون ذلك وسيلة إلى اللذة الجمالية ، فالشعور بالعمل حينئذ هو الشعور بالحياة ، وهو مثل شعورنا بالرضا حين نشبع حاجتنا إلى الحركة والفن .

وهكذا أصبح ( علم الجمال ) عند الماركسيين ينحصر موضوعه في « الفن الاشتراكي » واللذة الجمالية تحدث من صدق التصوير الفني لواقع الحياة .

وإذا كان ( علم الجمال ) قبل الماركسية قد تناول اللذة الجمالية كما تناولها الماركسيون فقد دفع هنا إلى التساؤل عن علة تجزئة ( علم الجمال ) إلى علمين أو نوعين مختلفين ، وقد تذب بعض الماركسيين إلى خطورة هذا التساؤل وحاولوا الرد عليه بأن ( علم الجمال ) هو علم عن العلاقات الجمالية ، أما العلاقات الجمالية ذاتها فتشكل عملية موضوعية مستقلة عن العلم (٢) .

وإذا كان موضوع الجميل يشكل المحور الرئيس في تاريخ علم الجمال منذ « أفلاطون » ، فهو يأخذ دورا بارزا في علم الجمال الماركسي حيث « لا يمكن الحل النظري لمسألة الجمال دون دراسة متفصلة لمسائل أخرى تكشف عن الناحيتين الموضوعية والذاتية في هذه المقولة المهمة جدا من مقولات علم الجمال الماركسي » (٣) .

(١) الجمال في تفسيره الماركسي : م . ب : بسكين . ص : ٢٠٢ . دمشق : ١٩٦٢ .

(٢) السابق : ص : ١٨١ .

(٣) السابق : ص : ٢٧١ .

لقد صاغ « ماركس » في ( مقدمة ، نقد الاقتصاد السياسي ) أم القضايا الخاصة بالعلاقات المتبادلة بين الفن والجمهور الواسع من المستمعين أو المشاهدين . « إن موضوع الفن وكذلك كل إنتاج آخر هو الذي يخاق الجمهور الذي يفهم الفن » <sup>(١)</sup> . ومن هنا لم تعد نظرية الفن لصفوة المنتقاة بين بعض ( وليس كل بالطبع ) فئات المثقفين الفنانين ، تلك النظرية التي تقول بعدم القدرة العضوية لجمهور المستمعين على فهم الموسيقى الراقية ( الذهنية ) الحقة ، هذه النظرية لم تعد صالحة للبناء لأنها تتعارض مع المبادئ الأخلاقية والجمالية بمفهومها الماركسي .

وإذا كان أرسطو قد تعرض لموضوع المساوي والمزلي فإنهما مقولتان من مقولات علم الجمال الماركسي اللينيني <sup>(٢)</sup> .

وهكذا نجد أن علم الجمال الماركسي لا يبدأ من الفراغ وإنما يعود بجذوره إلى مفهومات وقضايا تتصل بالفكر الفلاسفي الجمالي على مدى تاريخه وتطوره بل إن من مبادئ الاشتراكية الماركسية مبدأ ( التوارث في الفن ) لأن المجتمع الذي ينطلق إلى المستقبل يلتزم باحترام كل ما جمته البشرية قبله في مجال الثقافة ، وإلا فإن التاريخ أن يغفر له الطيش والدمية أبداً ويترج منه حينئذ الحق في أن « يمثل » في التاريخ البشري مرحلته الجديدة من التطور العالمي <sup>(٣)</sup> .

ومن هنا يجب أن ترتبط القدرة الإبداعية عند الفنان ارتباطاً عضوياً بالمجتمع وأن يكون الفنان قادراً على الإحساس بالروح الديمقراطية للمجتمع

---

(١) الاشتراكية والثقافة : مجموعة مقالات . معهد تاريخ الفنون ص : ٣٨٣ . دار  
القدم . موسكو ١٩٧٤ .

(٢) الجمال في التفسير الماركسي : ص : ١٧٤ .

(٣) الاشتراكية والثقافة : ص : ٣٨٧ .



الاشتراكي ، وأن يكون قادرا على الجمع بين الإبداع الاجتماعي والإبداع الفردي ، وهذه هي نقطة الانطلاق لكل جديد في الفكر الانساني ، وبهذا تتضح المبادئ الجمالية في الفن وبتأكد منطق تطوره التاريخي .

والإنسان له لحظته الفاعلة في التاريخ ، و« إنجلز » يرى أن الأخلاقيات والدين والميتافيزيقا وبقية الأيدولوجيات وأشكال الوعي المتطابقة معها ليس لها تاريخ ، وليس لها تطور ، غير أن الناس وهم يطورون إنتاجهم المادي وتفاعله المادي يغيرون مع هذا وجودهم الواقعي وتفكيرهم ومنتجات تفكيرهم ، ليست الحياة محددة بالوعي ، بل الوعي محدد بالحياة .

والحياة الاجتماعية لها بنية دنيا Infrastructure وهي النتاج المادي وبنية عليها Suprastructare وهي البناء الفكري أي النظم السياسية والثقافية ، وهذه البنية العليا - بما تشتمل عليه من نظم هي وليدة الحياة المادية ، أي أن البنية العليا هي وليدة البنية الدنيا في المجتمع إذ أن هذه البنية هي التي تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة ، وبها تتكون المكونات الأساسية للمجتمع ، وكل تغيير في القوى المادية التي تقوم عليها البنية الدنيا يحدث تغييرا في البنية العليا .. فالبنية الاقتصادية للمجتمع هي الأساس الحقيقي الذي يشاد عليه البناء الفكري والسياسي والذي تتناسب معه كل الصور المحددة للوعي الاجتماعي .. وطريقة النتاج في الحياة المادية هي التي تشكل مجموع أنواع النمو في الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية .

وهكذا يبتعد مفهوم الجمال عن الطابع المثالي ويتحول إلى موضوعية ملاصقة للواقع - وهذا الواقع الجميل هو صفات الشعب السوفيتي<sup>١١</sup> .

ومن هنا فهم يعمدون إلى مقولة « كانت » عن ( الغائية بدون غاية ) فيفسرونها بما يتفق مع اتجاههم ، ويستنتجون منها أنها تتضمن بذور

الواقعية ، فإذا كان « كانت » يطالب الفنان أن ينظر إلى الفن نظره إلى الطبيعة فيجب عليه أن يكون صادقا في تصوير الواقع ، والتصوير الصادق يعطى الواقع المطلق الموضوعي ، وبهذا يكون الفنان قد خرج داخليا بشكل غامى ، وموضوعيا بشكل هادف ، وساعد على الفهم الصحيح للحياة الاجتماعية وفتح القديم ، والنضال فى سبيل الجديد .

إن فلسفة « ماركس » الجمالية تقوم أساسا على أن الجمال إنما ينتج من خلال تشكل المادة ، وأن تصور الجمال ليس تصورا فطريا فى الإنسان ، بل يتكون عنده خلال الممارسة العملية المادية الطويلة وهو مرتبط ارتباطا عضويا بالنشاط الإنسانى الواقعى والهادف ، ويكون « ماركس » قد انتقد بذلك التصورات الكانتية القبلية عن الجمال ( كشىء لا غرضى ) و ( لا غامى ) . . إن للجمال جذوره فى العالم المادى وهو فى الوقت ذاته موضوع واقع موضوعى وخاصة ذاتية . . وينشأ مفهوم الجمال فقط حين يتم التفاعل بين الموضوع والذات ، فالجمال مضمون وشكل ، يعبر عنهما بشكل جمالى وهو ( الجمال )<sup>(١)</sup>

و « ماركس » يرى أنه لا تناقض بين اللذة الجمالية فى ( علم الجمال ) العام وبين اللغة الجمالية فى ( علم الجمال ) امار كسى ، واللذة فى علم الجمال العام تتحقق بتصوير وحدة الانسان مع العالم ، ومفهومها الماركسى يقوم على تصوير الانسان ودأبه وكفاحه ضد الاستغلال الذى كان يصيبه من قبل الطبقات ، ويرى « ماركس » أن النتيجة واحدة إذ هى تحقيق انسجام بين الانسان وبين الطبيعة ، وتوحد الانسان مع واقعه ومع غيره إنما هو نتاج لعمليات التغيير الثورى للحياة .

وهكذا أخذت المثالية عند الماركسيين مفهوما جديدا يتفق مع مفهومهم

---

(١) الجمال فى تفسيره الماركسى : ص : ١٤٣ .

المادى، فكل ما يودى إلى التقدم (مثالى) « إن عامل الصبغة المثالية الفنية فى الفن يمثل الحلم الذى يتجاوز أحيانا ، وبطريقة ما الحوادث المألوفة للحياة ، فيميز ما هو أساس وأعظم أهمية فيها ، ويدعو إلى التقدم محرضا البشر على تحويل الحياة دافعا إياهم إلى النضال ، إلى صنع واقع من النظرة اللاقبة التى يتعلل بها الفنان الواقعى الكبير ، وفى آخر تحيل فان الفن كابداع يقوم بالاضبط فى إظهار الحياة كما يجب أن تكون على حسب أفكارنا ، أو على العكس فى ادانة ما يناقش هذه الأفكار إدانتها بدون رحمة أو هوادة .

إن القوة المعطية للحياة ، هذه القوة التى تتمتع الفكرة بها هى أساس ازدهار الفن فى الواقعية الاشتراكية التى تسير قدما على أساس الروابط المتزايدة النمو بين الفن والنضال الذى يخوضه الشعب السوفيتى بتوجيه الحزب البلشوى « (١) .

وإذا كان الجمالى عند « كانت » يوجد قبل كل شىء فإن « ماركس » يبرهن على أن الجمال فى الواقع هو التربة والأساس الجمالى فى الفن .

على أن هناك فرقا بين الجمال فى الواقع الاجتماعى والواقع الفنى فالجمالى فى الفن أسمى من الجمالى فى الواقع من ناحية الأهمية إذ يتصف الأول بغائيته بتهسيره الفكرى الخاص وبشخصته الاجتماعية وبتركيزه الخاص .

وإذا كان الفن هو التصوير للواقع الاشتراكى فإن العمل حتمى من أجل الحياة ، ومن هنا تأتى القيمة الجمالية للعمل ، يقول الماركسيون : « إننا نرى الجمالى أو النبلى والبطولة فى كل خطوة عندنا ، وهى صفات تشكل جوهر

---

(١) علاقة الفن بالواقع : ج . ليدوشيفين . ص : ٢٢ . ط : الفكر الجديد : بيروت .  
( م ٧ - معايير الحكم الجمالى )

واقفنا ، ولذلك فهي تشكل جوهر الفن السوفيتي كفن واقعية اشتراكية<sup>(١)</sup> .

وبهذا يكون تحديد المضمون بأنه الواقع الذي يقوم الفنان بعكسه من خلال نظرة شاملة نحو الكون ، وفي ضوء مثل اجتماعية جمالية ملنا ، على أنه يجب أن يراعى أن المضمون الرئيسي للفن السوفيتي هو هذا الواقع السوفيتي في حالة انعكاسه من المواقع الصحيحة وحدها ، وهي مواقع المادية الديالكتيكية والتاريخية .

ومن هنا كان الفن الماركسي يرتكز أساسا على موضوع العلاقة بين الفن والواقع دون الاهتمام الكبير بالمعكسات الجمالية الأخرى التي تتبعها بها فلسفة الفن البرجوازي إلى أن تتطابق مع جمال الفن فتتمركز حول مشكلة الجمال .

وهنا تبرز المشكلة الأساسية في فلسفة الجمال الماركسي وهي المشكلة التي أشار إليها « إنجلز » من انقسام العالم الفلسفي إلى عالمين : عالم المثالية الذي ينطلق من الذهن وعالم المادة الذي ينطلق من الواقع . . . وترتبت على هذا نظرة مغايرة في مجال علم الجمال ، فإذا كانت القضية الأساسية التي تقسم الفلاسفة إلى معسكرين هي علاقة الفن بالـ « كينونة » ، فإن قضية علم الجمال الأساسية باعتباره علما يمكن أن تحدد بعلاقة الفن بالواقع .

ولكي نفهم هذا الواقع لابد وأن نلتفت إلى أن العامل الاقتصادي المادي وإن كان هو جوهر الواقع لأنه هو : أساس تأثير البنية الدنيا في المجتمع ومؤسساته ؛ فليس هو العامل الوحيد عند « ماركس » و « إنجلز » كما



يتوهم بعض المغالين ممن جاءوا بعدهم ، ذلك أن البنية العليا ليست مجرد انعكاس للبنية الدنيا ، فلا تعدو أن تكون صورة سلبية لها ، وإنما هي تتكون منها ثم تنطلق مستقلة بوجودها كقوة اجتماعية إيجابية في الحياة لها وظيفتها في تدعيم النظام القائم أو زلزاله قيمه .

و « ماركس » يقرر أن العلاقة بين النتاج المادى والتقدم الفنى ليست آلية ، فقد يتأخر وعى الإنسان لحاضره ، نتيجة للأفكار والتقاليد الموروثة التى تسيطر بعض الوقت حين لم يعد لها مبرر فى واقع المجتمع ، وفى هذا يظهر تأثير الأموات فى الأحياء : « تقاليد جميع الأجيال السالفة ذات عبء ثقيل على آذان الأحياء » . ومن جهة أخرى يقرر « ماركس » أنه ليس هناك تلازم بين النهضة الفنية ومستوى الحياة الاجتماعية فى العصر : « أما فيما يخص الفن فن المعلوم أن عصورا معينة ليس لازدهار الفن فيها علاقة مبالغة العام للمجتمع ، وبالتالي لا علاقة لهذا الازدهار بالأساس المادى ، وبأساس البنية فى النظام الاجتماعى - مثلا الإغريق فى مقارنتهم بالأمم الحديثة ، ثم شكسبير - ، وعلى الرغم من هذا التوكيد من جانب « ماركس » يقال أكثر من يتبعون منهجه فى النقد من الماركسيين وغيرهم فى توكيد التلازم الدائم بين الفن والبنية العليا فى المجتمع ، ويفسرون أدب « شكسبير » نفسه بعوامل مادية واقتصادية<sup>(١)</sup> .

كذلك لم يقل « إنجلز » إن العنصر الوحيد هو الانتاج الاقتصادى بل هو إنتاج الحياة . بل إنه يلوم نفسه كما يلوم « ماركس » على أنهما قد



ركزا على الجانب الاقتصادي أكثر مما يجب مما دفع بعض الشباب إلى الخطأ وكان عليهما أن يعطيا العناصر الأخرى القائمة في التفاعل بين البنيتين حقهما من التركيز والأهمية ، يقول « إنجلز » : « كان محتما علينا أن نضع التأكيد الرئيس في المحل الأول على اشتقاق الأفكار السياسية والتشريعية الأيديولوجية الأخرى والأفعال الصادرة من خلال هذه الأفكار من الوقائع الاقتصادية ، ولكننا بهذا قد أهملنا الجانب الصوري - أي الطرق والوسائل التي تظهر بها هذه الأفكار الخ - من أجل المحتوى مما أتاح لمعارضتنا فرصة رائعة لإساءات الفهم والتفويهاات . »

وقد أدى موقف المغالين وسوء فهم لما قال به « ماركس » « وإنجلز » إلى تضارب آراء الماركسيين حول تحديد مفهوم الواقعية . وإلى وجود مدارس متعددة للفكر داخل العالم الاشتراكي « فلاهرنبورج » أحكام تختلف عن أحكام « جيراسيموف » ، والمجلات الفنية التي يشرف عليها الشيوعيون في إيطاليا أو فرنسا أو بولندا تختلف اختلافا كبيرا عن المجلات الصادرة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية . . . وتزداد باستمرار قوة الاتجاه القائل بأن الأفكار الفنية لا يمكن أن تقوم بمرسوم وإنما هي تتشكل وينبغي أن تتطور خلال عملية الإنتاج بالنقاط المختلفة الحركات والأساليب وعن طريق تنوع الحجج والمناقشات ، فالفن الجديد لا يخرج من النظريات بل من الأعمال الفنية ذاتها .

وإزاء سوء استخدام عبارة « الواقعية الاشتراكية » وإطلاقها خطأ على بعض الأعمال التي لا تهدف إلا إلى الدعاية وإخفاء الأخطاء نرى « فيشر » يفضل استخدام عبارة ( الفن الاشتراكي ) بدلا من ( الواقعية الاشتراكية ) لأن عبارة ( الفن الاشتراكي ) تشير إلى موقف لا إلى أسلوب وهي تؤكد

النظرة الاحترافية ، لا المنهج الواقعي ، إن كل أدب وفن برجوازي عظيم يتضمن نقدا للواقع الاجتماعي المحيط بالفنان .

أما عبارة ( الواقعية الاشتراكية ) وبعبارة أوسع الأدب والفن الاشتراكي في مجموعه ، فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي الناهض — الفارق هنا فارق في الموقف لا في الأسلوب فحسب ، غير أن هذه الحقيقة كثيرا ما تجاهلتها وسائل التدخل الإداري في مجال الفن<sup>(١)</sup> .

يقول « سيدني فنكلشتين » في تعريف الواقعية : « ليس الفن الواقعي هو الفن الذي يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المعتمدة من الطبيعة بل الفن الواقعي هو الذي يكلف في الوقت نفسه عن كل فردية البشر ونهايتهم مع جماهير البشر الأخرى ، فرغم المظاهر والخلفية التاريخية الماضية المختلفين اختلافا كبيرا ، فإنهم يعيشون حيوات متماثلة ويواجهون المشكلات عينها ، والفن الواقعي ينبئ الناس إلى جمال الطبيعة ، كما ينبئهم إلى جمال البشر ، فهو يصور العلاقات الاجتماعية التي ينشغل بها الناس ، ويصور القوى التي تسبب لهم الضرر ، ويصور الروابط التي تؤلف بينهم ، وهذا الفن يبين عن طريق اختياره لموضوعاته كيف أن العالم يتغير ، كما يبين ماهو الجديد وما هو المتحرك والناهض بين الناس في المجتمع . وهكذا يمكن أن يقال عن الفن الواقعي إنه يعكس تاريخ زمانه » .

وبهذا المفهوم للواقعية في الفن ينتفي وجود فن واقعي وفن غير واقعي إذ يجمعهما معا — فن الإنسانية — إذ ليس هناك فن ضد الإنسان على مدى تاريخه ، لأن كل ما هو ضد الإنسان يفقد قيمه الفنية والجمالية .

ومن هنا يرى « جارودى » أنه لا يوجد أبداً أى فن غير واقعى ، ويعرف الواقعية فى الفن بأنها : « هى الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية »<sup>(١)</sup> .

وهكذا يتخلص « جارودى » من فكرة الانعكاس الآلى ، بل إنه يخرج عن دائرة الفكر الفلسفى الماركسى بقوله : إن الواقعية لا تطالب العمل الفنى بأن يعكس الواقع فى شموله ، وأن يرسم خط السير التاريخى لمرحلة معينة أو لشعب معين وأن يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع وعن أبعاد المستقبل .. فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لا من الفنان<sup>(٢)</sup> .

وهكذا يقسم « جارودى » العالم قسمين . للفيلسوف عالمه والفنان عالمه ، وبهذا انتهى الفكر الماركسى عند « جارودى » إلى التخلص من فكرة الانعكاس فى الفن ، ونقل مشكلة الفن إلى مشكلة الخلق « إن مشكلة الفن هى قبل كل شىء مشكلة الخلق ، وبالتالى فإن كل نظرة تشوه الفعل الخلاق آلية أو مثالية أو معتقدية ، سيكون لها فى فلسفة الجمال نتائج يسيرة الإدراك على الفور ، ولذلك فإن النظرة إلى فلسفة الجمال هى حجر الزاوية فى تفسير الماركسية<sup>(٣)</sup> » .

وبهذا يمكن القول بأن الفكر الجمالى الماركسى مهما بلغت به الرغبة فى الالتزام بتصوير المجتمع تصوريا موضوعيا ، وفى عرض الواقع الاجتماعى كما هو فإن ذلك يكاد يدخل فى دائرة الاستحالة وغاية ما يقال إن ذلك يتم بصورة تقريبية « وحتى هذه الصورة التقريبية لا يمكن أن تكون موضع

---

(١) انظر : الواقعية فى الفن : ١١ و ١٣٣ .

(٢) واقعية بلاضفاف : جارودى ( روجيه ) ترجمة : حليم طوسون . دار الآداب بيروت ١٩٦٧ .

(٣) ماركسية القرن العشرين ص : ٢١٩ .

الاطمئنان الكامل ، وكان « فرايز كافكا » مدركا لذلك حين كتب يقول : « لا يمكن أن يحكم على حالة من الحالات غير شخص مشترك فيها ، لكنه ما دام مفتركا فيها فلا يمكن أن يصدر فيها حكما ، ولذا لا تتوافر في العالم إمكانية لإصدار حكم على الأشياء ، وإنما هناك بصيص لهذه إمكانية » .

« كافكا » على حق عندما يرى أنه ليس هناك من يستطيع أن يحكم على شيء إلا من وجهة نظر محددة ، وأن هذا الالتزام بوجهة نظر محددة سواء كان مقصودا أو غير مقصود يعنى التحيز ، ولذا لا يمكن أن يصدر حكما حقا في النزاع إلا أحد الأطراف فيه ، لكن عندما يضيف « كافكا » إنه لا يمكن لأحد أطراف النزاع أن يصدر حكما فيه ، فهو يتجاهل إمكان وجود وجهة نظر ملزمة وهى مع ذلك متفقة مع الواقع الاجتماعى فى الخطوط العامة ، وفى وسع المرء أن يختار وجهة نظر لا يرى منها غير تفاصيل تافهة تنزلق إلى النسيان ، أو وجهة نظر يستطيع أن يشرف منها على قطاع كبير من الواقع أثناء تحوله وتطوره وخلق له واقع جديد .

إن « بصيص إمكانية » . لإصدار حكم على الأشياء الذى يتحدث عنه « كافكا » يمكن أن يكون البصيص الأخير للضوء الغارب أو البصيص الأول للفجر الطالع ، وبذلك يحدد مصدر الضوء قيمة الحكم ومدى قربته من الحقيقة<sup>(١)</sup> .

إن عملية الإبداع الفنى تعود فى جوهرها عند « فيشر » إلى وجود توازن بين الإنسان والعالم المحيط غير متوقع أن يوجد حتى فى أرقى المجتمعات تقدما



فإن الفكرة توحى بأن الفن لم يكن مجرد شيء ضروري في المأساوي ، بل سيظل دائما هكذا .

فالإبداع الفني بطلاق من (اللاتطابق) مع الواقع ، وهذا (اللاتطابق) ليس إلا التطلع إلى الحرية التي كلما حقق الإنسان جانباً منها تطلع إلى أفق أوسع باحثاً عن الجديد ، وبهذا تكون الحرية هي مبعث الجمال ، فالجميل هو كل حق ثوري متطور عضويًا ومنسجم ، وكل ما هو مذل مشوه لا ثوري قبيح ويبعث على الاشتزاز .

إن الحاسة الفنية عند الفلاسفة الماديين « ليست من بقايا ذكريات الروح في عالمها الأول قبل أن تهبط إل هذا العالم ، كما يرى ذلك « أفلاطون » وليست هذه الحاسة الفنية كذلك وليدة التقدم الفكري على مر العصور من نظرية إلى ما يضادها ، ثم إلى نظرية جديدة تركيبية تنتج عن صراعها كما يرى ذلك « هيجل » ، وإنما يرى هؤلاء أن أصل الفنون هي في مرات الحواس ونموها وتربيتها على مر العصور ، وكل حاسة من الحواس الإنسانية لم تكتسب فضلًا على حواس الحيوان من ناحية حيوية محضة ، ولا من ناحية فردية ولكنها ارتقت وأصبحت إنسانية ، نتيجة للعوامل المادية الاجتماعية ، « أصبحت العين إنسانية حين أصبح موضوعها موضوعًا اجتماعيًا مصدره ومصيره الإنسان . . . ومن أجل هذا تختلف حواس الإنسان المدني عن حواس الإنسان الذي لا يعيش في مجتمع . . فتكون الحواس الخمس نتاج تاريخ العالم كله حتى اليوم (١) » .

لا بد إذا من الذاتية في تصوير الواقع تصويرًا موضوعيًا ، وأقصى ما نطمح



فيه أن تكون وجهة نظر الكاتب متفقة إلى حد ما مع تطور الواقع الاجتماعي ولكن ليس معنى هذا هو هروب الفنان من الواقع وأن يخلق في أوهام وأفكار خالية من المضمون الاجتماعي .

إن موضوعية العمل الفني تتحقق عن طريق الوقوف إلى جانب الطبقات الكادحة وإلى جانب التحرر الوطني ، ولكن دون زمت ودون الوقوع في خطأ رغبة الكاتب في أن يتفق المستقبل اتفاقاً تاماً مع ما رسمه وخطط له في ذهنه وما يؤدي إليه ذلك من عدم وضوح رؤية الواقع المحيط به نتيجة انعقائد جامدة تحول بين الفنان واتساع مدى الرؤية أمامه ، إن واجب الفنان ينحصر في تصوير عالمه في واقعية تبرز هذا العالم مضموراً فيما يحيط به من ظلم أو أباطيل ، وهذا يؤدي العمل الفني وظيفته في التغيير إلى ما هو أفضل ، على أن يكون مصدر هذا التغيير هو العمل الفني نفسه دون تدخل من المؤلف ووسيلة الفنان إلى ذلك هو الفوص في أعماق الحياة بخبرته وسعة اطلاعه . وعلى أن تكون قوة التصوير مظهرها الصدق والحيدة التامة ، دون أدنى شرح أو تفسير من الكاتب ، وفي إطار من هذا كله تتحقق للكاتب حرية وتصبح أعماله الفنية من وجهة نظره غايات في ذاتها لأنها تخدم مثله الذي يحيا به ، فلا يعدها مجرد وسائل للحياة ، فيجب ألا تقتضي الموضوعية فرض شيء على الكاتب أو الفنان ، أو الالتزام بالدفاع عن قرارات الحزب أو شخصية بعينها تمثل طبقة بعينها . إن الدعوة إلى أدب وفن حزين دعوة لم يقل بها « ماركس » ولا « إنجلز » والفن رؤية مستقبلية للإنسان عن مجد الإنسان ، وحين يتحول الفن إلى سياسة فانه بذلك يفقد كل مقومات وجوده ويتحول إلى ما يشبه السجلات الميتة البعيدة كل البعد عن المفهوم الإنساني في العمل الفني ، والأدب والفن منحايران دائماً نحو التقدم والإنسانية ، يساهم في هذا الأدباء والفنانون كل قدر إمكانياته ورؤاه . والقول بوجود أدب حزبي وأدب غير حزبي هو ثنائي لا يتبين حقيقة الفن<sup>(١)</sup> .

(١) النظر : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة : مجاهد عبد المنعم مجاهد : ص ٨٧ . ط ١٩٥٧ .

إن الفن بتحيزه نحو التقدم والإنسانية يصبح قوة روحية عظيمة للمجتمع الديمقراطي ، يتجسد في مجازيته الفنية أكثر ظواهر الزمن حرارة وإثارة ، والتي تنبئ في الإنسان عواطف نبيلة تربي فيه شخصية متطورة منسجمة ، وتساعده على أن يعبر بشكل أكثر حدة عن كراهيته لشروط الحياة وأن يشعر بشكل أكل وأغنى بمباهجها .

ولعلنا بذلك نكون قد ألقينا ضوءاً ما على ما نساء لنا عنه من قبل ، هل هناك ما يمكن أن نطلق عليه ( علم الجمال الماركسي ) ؟

\* \* \*

### الجمال في الفكر الوجودي :

كانت هذه الآراء عن الواقعية الاشتراكية في الفن ذات تأثير عميق في المدارس الأوربية الغربية ، وإن كان هناك اختلاف في الأساس الفلسفي لكلا الاتجاهين كما يتضح ذلك من تناولنا لفلسفة الوجوديين وآرائهم .

وعلى الرغم من تعدد الفلسفات الوجودية حتى قيل : « إن نعمة فلسفات وجودية بمقدار ما نعرف من فلاسفة وجوديين »<sup>(٢)</sup> . فإذن هناك إطاراً عاماً يجمعها ، وهو أن الفلسفة الوجودية هي فلسفة الرفض ، فهي ترفض المجتمع والتاريخ والعلم والقيم .

ترفض المجتمع لأن المجتمع في حقيقة الأمر لا يعدو أن يكون مجموعة من ( الآفات ) التي لا تربطها رابطة ، لأن « الذات الحقة هي تلك المتفردة

---

(٢) هذه هي الوجودية — فولكويه ( بول ) . ترجمة : محمد عيتاني ١٩٧٠ . ط بيروت

المنعزلة التي تستمد قوامها من نفسها ، فلا تخضع بالتالى لأى تقويم من خارجها ،<sup>(١)</sup> .

وترفض التاريخ بناء على رفضها للمجتمع ، ولأن كل ما يعنيتها هو حاضر الفرد ومستقبله ، الفرد المعزول عن كل المؤثرات الوراثية والاجتماعية .

وترفض العلم برفضها الدراسة الموضوعية للإنسان ، لأنه لا يخضع لهذا النوع من الدراسة ، فهو شىء مميز فريد يدرس فى ذاته ويند عن كل دراسة موضوعية خارج ذاته :

وترفض القيم ، لأن كل قيمة — هذا الحرية — لا وجود لها .

والوجودية فلسفة المتناقضات : يرى الوجوديون أن الاشتراكين قد ناقضوا أنفسهم بتقريرهم أن الفكر انعكاس للمادة ، وأن البنية العليا فى المجتمع ثمرة للبنية الدنيا فيه وبذلك تكون الذات انعكاس للنشاط المادى والاقتصادى ، وبذلك تتحقق موضوعيتها المطلقة ، وهذا معناه إلغاء تام للذات ، وهم بعد ذلك يعترفون بالذات ويطالبونها باسم الموضوعية أن تلغى نفسها لتصير موضوعية « فى الحالة الأولى كانت الذات انعكاسا لصفاتها سلبية ، وهى شىء من الأشياء فى عالم هى فيه محكومة بعوامل مادية ، فكيف بعد ذلك يطلبون من نفس الذات أن تصدر حكما على قيم مطلقة نتيجة لأحكام عقلية ، على حين يستلزم صدور هذا الحكم عن الذات استقلالها فى نشاطها عن المادة ١٢

والقدر المسلم به هو أن للحاجات المادية والاقتصادية تأثيرا فى الفكر ولكنهم تطرفوا فى الزعم بأن الفكر مجرد انعكاس ، مقابل تطرف « هيجل » فى مثاليته فى استقلال الفكر<sup>(٢)</sup> .

(١) هل يمكن قيام أخلاق وجودية: د . عبد الرحمن بدوى: ص : ٢٣ ط النهضة المصرية ١٩٥٣ .

(٢) النقد الأدبى الحديث : ٣٤٠

ومع هذا فقد وقع الوجوديون في نفس هذا التناقض باعلانهم من شأن الذات بجعل حرية الفرد هي أساس كل شيء أو كما يقول « سارتر » : « إن حرية هي الأساس المتفرد للقيم ، ولما كنت الكائن الذي توجد به القيم ، فلا شيء - لا شيء مطلقا يمكن أن يبرز لي اختيار هذه القيمة أو تلك أو مجموعة من القيم » ومع هذا فهم يحاولون في نفس الوقت تقييد هذه الحرية حتى لا تصبح محدرة أقرب إلى الفوضى منها إلى النظام ونفس هذا التناقض يمكن في كل مشكلة يعرض لها الوجوديون كما يتضح فيما بعد .

ويقف الوجوديون في الطرف الآخر من الفلسفة الجمالية ، ويشتركون مع الواقعيين الاشتراكيين في اتجاههم المادي ، فالمادة لها سلطانها الساحق على الفكر إلا أن الفكر ليس انعكاس للمادة ، فالحرية الفكرية تستلزم استقلالاً تاماً عن المادة وإن كانت تتأثر بها ، حقيقة بأن ماهية الأشياء سابقة لوجودها ، سواء أكان ذلك في علم الله ، أو في عالم المثل ، ولكن هذه الحقيقة لا تنطبق على وجود الإنسان فهو وحده من بين الكائنات يوجد ثم يكون - أي أن وجوده يسبق ماهيته وهو يصير إلى الماهية التي يريدتها والتي يصنعها بنفسه .

بمعنى أن الإنسان يوجد أولاً ، ويندفع في العالم ، وبناء على الطريق الذي اختاره للاندفاع فيه يعين نفسه ، فهو في البداية لا شيء ولكن من طريق أفعاله يصبح ( إنساناً معيناً ) ذا ماهية معينة وما دامت الماهية ناتجة عن الفعل وليس العكس فقد أصبح الإنسان حراً ، وهذه الحرية تعنى أنه خارج على كل قانون علمي<sup>(١)</sup> .

فكل قيمة إنما هي لذات الإنسان الموجود ، فما دام الوجود يسبق الماهية فلا يمكن شرح السلوك الإنساني بالرجوع إلى طبيعة إنسانية موهوبة أو معطاة ، « إنني لا أستطيع أن أبحث في داخلي عن دافع حقيقي شرعي لسلوكي ،



ولا أستطيع أن أتوقع من بعض الأخلاق صيغة تمكنتى من السلوك » ومن ثم ينحدر هذا العالم بما فيه إلى جيبى ، وإذا حدث أنتى أخذت فعلا ما ، وفضلته على فعل آخر ، فأنتى سأختار نفسى فى كلا الحالين . و فى اختيار أنفسنا نفسر العالم على اعتباره صورة ما نحن عليه : قيمة الأشياء والأدوار التى تلعبها فى حياتى وعلاقى بها وتخطيط صورى واختيارى » .

فكل شىء يعود إلى الوعى الفردى ومراجعتة الدائبة هذه ، المراجعة التى بها تمنح الأشياء قيمتها الخاصة بها . وبهذا تستقل القيمة على المادة ويعود كل ما له قيمة إلى الحرية الفردية .

وهكذا يعود الإنسان إلى فطرته الفريزية الذاتية ، وبهذا يتخلص من كل الزام ما دام هو وحده الذى يختار أن يقول عن فعل ما إنه خير أو شر دون أى تصوير مسبق لأى قيمة من القيم البالية التى تعوق تدفقه وتغده إلى الماضى .

وهكذا نظر المفكرون إلى الوجودية على أنها « مسخط على الحياة ، وعلى العالم ، وعلى العلاقات الاجتماعية ، كل شىء تافه فى نظرها ولا معنى له ولا غاية ، ولكنها لا تمجد الشجاعة للبحث على الانتحار ، فتدعو إلى الاستمساك بالحياة برغم تنافسها على أن نحيا حياة مادية من كل ارتباط ، سواء أكان هذا الارتباط بالآمال أو بالقيم الأخلاقية أو المثل العليا أو بالحياة الاجتماعية فى أى جانب من جوانبها وهذا هو معنى الحرية فى نظرها<sup>(١)</sup> » .

إن من الوجوديين من يرفض الحديث عن أى قيمة غير قيمة واحدة هى الإنسان « فعلينا اطراح القيم التى تحط من قدر الإنسان وعلينا اعتبار الإنسان هو القيمة الأولى »<sup>(٢)</sup> إن الوجودى الحق هو المتوحد الأكبر ،

(١) ما سبق : ١١ .

(٢) هذه هى الوجودية : ١٧٠ .



الذى لا يحرص قدر حرصه على المسافات ، على هذا الانفصال الدائم ، على أن يكون الاستثناء ، بينه وبين القاعدة عداوة مستحكمة فلا ميبيل مطلقا إلى زوالها ، أعدى أعدائه القانون وكل ما يسوى بينه وبين الناس على أى نحو كانت هذه التسوية<sup>(١)</sup> .

على أن مفهوم الذاتية عند « سارتر » التى وضعت كقياس للحقيقة لا يراد بها الذاتية الفردية بمفهومها الضيق ، وإنما يراعى فيها أن الفرد يوجد مع آخرين ، وبالذات والآخرين يتكون النسيج الاجتماعى ، ومن ثم يجب ربط الذات فى الموقف بالآخرين على اعتبار أن الآخرين ليسوا عنصرا جوهريا فى الذات وإنما مجرد أدوات لها ، ولهذا كان من الضروري تقييد الحرية الفردية حتى تكون حرية إيجابية قادرة على تغيير الموقف عن طريق الوعي بالقيم ، وإذا كان مدار هذا الوعي هو الحرية الفردية فإنما يكون هذا من خلال اشتراك الفرد مع الآخرين ، وبهذا الوعي ، وهذا الاشتراك يكتسب الموقف كل ما له من قيمة ، وبهذا أيضا تقييد حرية الفرد بالمسؤولية ، ولكنها ليست مسؤولية الفرد أمام الله أو مسؤوليته أمام الآخرين وإنما مسؤوليته أمام نفسه فقط ، أى ضميره دون أى قيد خلقي أو اجتماعي . حتى لا يكون خدعة لغيره باسم المبادئ والقيم والمثل التى تنادى بها طبقة أو فئة من الفئات .

إن الوجود الحقيقى خاص بالإنسان وحده ، وفرق بين وجود الإنسان وكيونة الأشياء ، فالأشياء لا وجود لها إلا بعماية الإدراك الإنسانى ، فوجودها متوقف على وعى الإنسان بعلاقاته المتعددة بها ، فهى لا تعدو أن تكون امتدادا لذات الإنسان والإنسان ليس مجرد شئ فى ذاته كالأشياء الساكنة الجامدة ولكنه شئ لذاته متحرك جوهريته .

فالإنسان هو الوسيلة التى تتبدى بها الأشياء ويرى « سارتر » أن الأشياء تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ، ولكنه يحرص — فى الوقت نفسه — على أن ينبه إلى أن هذه الظاهرات التى بها ندرك الأشياء ، أو الأشياء الماثلة لإدراكنا فى ظاهرات ، لها فى ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو

(١) هل يمكن قيام أخلاق وجودية ؟ . ص : ٢٤٧ .

أساس عملية الإدراك ، ويسميه « سارتر » : الوجود المتعدى حدود الظاهرة ، أو الوجود المتعالى<sup>(١)</sup> ، وهنا تتمثل حرية الإنسان في تعاليه ونخطيه ، فتعاليه اختيار حر ، ومن هنا ترتبط القيمة عند « سارتر » بالنقص ، لأن النقص يرتبط بعدم الأكمال « القيمة نقص في العلاقات لما يحدد الشيء لذاته » ونتيجة هذا هو أن الإنسان هو خالق القيم كما لو كان حرية مطلقة مثل الله<sup>(٢)</sup> .

ومن هنا يفرق « سارتر » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فالجمال في الطبيعة كائن بافتراضنا ، أما الجمال في الفن فإن غايته فيه ، كما أن جمال الطبيعة كائن أولاً ثم يأتي وجوده بانتباهنا إليه ، على حين أن جمال الفن لا كينونة له قبل وجوده ، ووجوده لا يتحقق إلا بالعمليات العقلية المحضة .

ولما كان « سارتر » ينفي وجود أى غاية من الممكن أن تفرض نفسها علينا بطريقة حتمية فإن الجمال الطبيعي قابل للتأويل والتفسير الفردي ، في حين أن الجمال الفني تتحقق الغاية الجمالية بنقل الصورة حيث هى مقصودة من الفنان وهذه الغاية تتحقق كذلك بالنسبة إلى المتلقى إلا أن الغاية بالنسبة إلى الفنان تختلط فيها الذاتية بالموضوعية حيث يبنى الفنان في منطقة الذات بتناوله الخاص لما في الطبيعة في حين أنها تكون موضوعية خالصة بالنسبة إلى المتلقى .

ومن هنا يرفض « سارتر » مقولة « كانت » ( الغائية بدون غاية ) ويرى أن « كانت » قد خلط بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، وأن هذه المقولة « غير صالحة لدلالة على العمل الفني ، ذلك لأنه في الحقيقة يتطلب أن يكون الموضوع الجمالى في حاله ( ظاهرة غائية ) فحسب ، وأن يقتصر على التماهى اللب الحر

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث : هامش ص : ١٢٤٢ .

(٢) انظر : آلن ( ١ . ل . ج ) وجودية من الداخل - ترجمة : مجاهد عبد النعم مجاهد بمجلة الآداب . أكتوبر : ١٩٥٦ .

المنظم للمخيلة ، غير أن ذلك نسيان بأن خيال الشاهد ليس فقط وظيفة منظمة ولكنها بناءة ، إنه لا يلعب ، ولكنه مدعو ليركب ثانية ، أو ليؤلف من جديد الموضوع الجمال من وراء التعديد التصويري الذي تركه الفنان ، ولا يستطيع الخيال أن يسعد بذاته كما هو الأمر بالنسبة لوظائف العقل الأخرى لأنه دوماً في الخارج ، دوماً في داخل مشروعات مرتبطة بها (١) .

وهكذا قلب الوجوديون المفاهيم الفلسفية المتعارفة من قبل وأنجسوا بفلسفتهم نحو ( الإنسان ) ، ونخلو عن « الكلمة التقليدية : ( اعرف نفسك بنفسك ) واستبدلوا بها ( مكن ما أنت ) (٢) » .



والفكر الفلسفي عند الوجوديين يعود في جوهره إلى فلسفة الفن وقضايا الجمال ، وهم يحاولون دائماً إخضاع الفن لمنطق الفلسفة الوجودية الإنسانية ، وما قاله « سارتر » في فلسفة المسكرة بقوله في قضايا الفن . يقول « سارتر » : « ليست هنالك أمس محددة قبلياً خارج الفن الأدبي » .

والعمل الأدبي نداء سخى طليق من كل قيد ، متحرر من كل شرط ، نداء حر كريم يتوجه به كاتب ذو نفس حرة مختارة ، وموجه إلى نفوس حرة مختارة ، تعارك الكاتب في خلق ما يريد ، خلقاً صادراً عن الحرية في معناها الإنساني .

« إن فلسفة الأدب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم يحققها في المستقبل ، ويتجاوزها دائماً متى تحققت ، وهو لا يمي هذه القيم إلا إذا كان منغمراً

وسط مجتمع هو فيه بين طبقة أو فئته مضطهد، واسكن في الوقت نفسه قادر على مجاوزة موقفه لتغييره، بجهوده في أمته أو طبقة أو فئته، ولا يكون ذلك إلا عن وعى بحريته، على أنه لا يكون نائرا حق الثورة إلا في جهوده الإنسانية المشتركة مع نظرائه من أمته أو طبقة، وإلا كان متمردا، وليس الغرض من الوعي بالحرية مجرد استقلال الفكر دون قصد إلى تغيير الموقف، وإلا كانت حرية ذاتية سلبية، على نحو ما يراه الزينونيون من أن المرء ينعم بالحرية في القيد، يقصدون الحرية الذاتية الباطنة <sup>(١)</sup>.

وهكذا تكون حرية الأديب الإيجابية مسئولة مسئولية ذاتية، لأنه يمثل أعلى صورة للإنسان المثالي في سلوكه، ومهما حاول أن يتخلص من هذه المسئولية فلن يستطيع لأنه لا بد وأن يتخذ موقفا إزاء البشرية، لأن الإنسان خلال كل موقف جزء من كل هو العالم، وليس من حق الروائي « أن يتخلى عن المعركة ويستقر آمنا على جبل كتفريج » إنه ملتزم بما يؤمن به ويرى — عن صدق وصحو ضمير — أنه هو الحق والخير والجمال.

\* \* \*

ومن ثم يفرق الوجوديون بين الأدب المنتور من جهة وبين سائر الفنون الجميلة ومعها الشعر من جهة أخرى — فالنثر هو الذي يستطيع النهوض بعبء الدفاع عن الديمقراطية، التي هي ثمرة الحرية، والتي إذا أصابها ما يهددها كان على الكاتب أن يترك قلمه ويحمل سلاحه للدفاع عنها، ومن هنا كان الأدب هو السبيل إلى معركة الحرية، « إن فن النثر متضامن مع النظام الوحيد الذي يظل للنثر فيه معنى — الديمقراطية — وحين تهدد هذه الحرية ينتقل التهديد للنثر، وهنا يعجز القلم عن الدفاع عنها، وهنا يتوجب على

(١) النقد الأدبي الحديث : ص : ٣٤١ .



الفنان أن يحمل السلاح ، فان الأدب يرمى بك في قلب المعركة ، والكتابة هي وسيلة مخصوصة من أجل إرادة الحرية ، وحين تبدأ فأنت إذا ملتزم شئت أم أبيت ، <sup>(١)</sup> .

والخلاف بين النثر وغيره من الفنون لا يعود في حقيقته إلى قواعد فنية مقررّة أو قيم جمالية سابقة الوجود فرضتها قوة عليا أو فرضتها الطبيعة ، لأن كل قيمة جمالية في العمل الأدبي تكتشف فيه بعد خروجه إلى حيز التنفيذ ، وإنما يعود إلى مفهوم الدلالة في أدوات كل فن ، فالنغمات والألوان والأشكال ليست علامات تشير إلى شيء ما ، خارج عنها - طبعا من المستحيل أن نجرد هذه الأشياء إلى عناصرها الخالصة ، فان فكرة الصوت البحت واللون البحت والشكل البحت تجريد بحث ، ولكن المعنى الضئيل الغامض الذي تتقمصه من بهجة خفية أو حزن مقنع ، أو غير ذلك ، يظل حالا فيها أو يرتجف حولها كضباب الصيف ، فهو دائما لون أو صوت ، وإلا فن يستطيع الفصل بين الأخضر النباتي وبين بهجته الهادئة ؟ فلدينا الأخضر أو الأحمر أو الأصفر ولا شيء وراء ذلك .

وهذا الذي يجري على عناصر الخلق الفني يجري أيضا على تأليفها ، فالرسم لا يهدف إلى أن يرسم دلالات على قماشه ، بل يخلق شيئا ، وهو إذا زاوج بين الأحمر والأصفر والأخضر ، فلا شيء لدينا يبرر أن يكون لهذا الزاوج دلالة يمكن تحديدها ، نعم ، أغلب الظن أن هذا الزاوج أو هذا التأليف ينطوي على روح تتقمصه ، إذ لا بد أن يكون الفنان مدفوعا ببواعث ولو خفية ، إلى اختيار هذا اللون دون ذلك ، ويمكن للمشاهد أن يذهب إلى أن الأشياء التي خلقها الفنان على هذا النحو تعكس أعمق ميوله غير أنها



لا تعبر أبدا عن غضبه أو قلقه أو رضائه أو سروره على نحو ما تعبر الكلمات ، وإنما هي مشربة بها .

وهكذا الموسيقى يهدف إلى النغم في ذاته وبهذا « لا يرسم المرء المعاني ، ولا يضعها في الموسيقى » .

ومن هنا كانت الفنون محاكاة دون دلالة ولا معنى ، تهدف إلى الكشف عن معاني « فالمرء لا يرسم ولا توضع في ألحان ، فمن الذي يجروء والحالة هذه أن يتطلب من الرسم والموسيقى أن يكونا التزاميين » (١) .

والحق أن هذا التجريد في الفن إنما ينطلق من فكر « سارتر » لا من واقع الفن ، ونحن نتفق مع الدكتور « طه حسين » فيما ذهب إليه من أن « المصورين والمثاليين والبنائيين والموسيقيين يمكن أن يلتزموا ويحتملوا التبعات ، وقد التزموا بالفعل واحتملوا التبعات قبل أن يوجد النثر ، وبعد أن وجد النثر ، وفي العصر الذي نعيش فيه ، وفي البيئة التي يعيش فيها جان بول سارتر نفسه » (٢) . ومن ذا الذي يتجاهل ما تعبر عنه تماثيل كبار الفنانين من معان ، أو ينكر ما تحفل به أعمال عظماء الموسيقيين من معاني .

وعلى أساس من ( الدلالة ) يفرق « سارتر » بين الشاعر والنثر فهما وإن كانا يتخذان من اللغة وحدة للعمل الفني فإنها يختلفان فيما يهدف إليه كل منهما من استعمال الكلمات ، فالكلمات عند الشاعر هدف في ذاته ، فهي باستعمالها لها تصبح مجرد أشياء يقف عندها دون هدف ما من وراء هذا الاستعمال ، إذ أنها حينئذ ليست وسيلة للتوصيل ، بل يقول « سارتر » : إن الشاعر لا يستخدم الكلمات مطلقا وإنما هو الذي يخدمها .

( ١ ) Situation. 1 . 63 .

( ٢ ) ألوان : د . طه حسين . ص ٢٧٧ ط . دار المعارف . ١٩٥٢ .

ولما كانت الحقيقة لا يمكن الوصول إليها إلا باللغة وفي اللغة باعتبارها أداة البحث والكشف عن الحقيقة ، فالشعراء لا يقصدون أبدا إلى الكشف عن الحقيقة وإبرازها ، ومن هنا لا شأن للشاعر باللغة باعتبارها أداة وإنما هي أشياء لا علامات ولا رموز .

والواقع أن «سارتر» بهذا يكون قد رجع إلى شكلية الفن عند «كانت» وإلى اعتباره لعبا ولهوا دون نظر إلى الدلالة والمضمون

والكلمات في اللغة باعتبارها علامات تكون إما أن يتجاوزها الناظر إلى ما وراءها مما تدل عليه وهذا ما يفعله الكاتب النائر، وإما أن يقف عند حد النظر إليها في ذاتها ، وهذا هو الشاعر والكلمات بالنسبة إلى النائر كآلات تبلى بالاستعمال شيئا فشيئا حتى إذا فقدت قدرتها على الاستعمال ترمى ، وبالنسبة للشاعر فهي في حالتها المتوحشة البدائية ، وهي أشياء طبيعية تنمو فطريا كما ينمو العشب والأشجار .

الشاعر يستعمل الكلمات استعمالا خاصا به فالكلمة الشعرية عالم خاص تعتريه بعض التغيرات لتمثل دلالتها بدلا من أن تعبر عن هذه الدلالة، وتغيراتها تتمثل في الرنين في الطول في علامة التأنيث أو التذكير ، في منظرها الخارجي كل هذا وغيره يكسبها سمات المادة ، وبهذا تكون في داخلها دلالتها وهي تمتص مشاعر الكاتب فتتحول بها إلى صور مجازية ، وهكذا تتحول الكلمة الشعرية إلى عالم خاص ، تشبه الألوان والنعيمات فإذا ضم الشاعر بعض هذه الوحدات إلى بعضها كان في هذا كالرسم عند ما يجمع بين ألوانه في اللوحة . فالدلالة لم تعد شيئا خارجيا بل صبت هذه الدلالة في كيان الكلمة وشكلها ورنينها وحروفها وأصبحت جزءا جوهريا من هذا المزيج الجديد .

ومن هنا يرفض الوجوديون فكرة الالتزام في الشعر على اعتبار أن

الشاعر قد ابتعد عن اللغة في استعمالها الإنساني وأخذ ينظر إلى الكلمات على أنها مجرد أشياء ، وبذلك يدخل الشعر دائرة الفنون كالرسم والنحت والموسيقا ، وهي فنون لا يمكن القول فيها بالالتزام لأنها فاقدة المعنى كما سبق .

أما النثر عند الوجوديين ففيه تستخدم الكلمات لغاية ، فهو أداة ينتفع بها ، والنثر يستخدم اللغة كعلامات تدل على أشياء فهو « يخرق الألفاظ لينفذ منها إلى ما وراءها ، كما تخرق الشمس لوح الزجاج » أى أننا لا يعنيننا منها إلا أنا تشير في صحة ووضوح إلى شيء ما أو تصور ما ، وبمجرد أن تؤدي هذه الوظيفة تلقى جانبا دون أن يلتفت إليها .

فاللغة هي الوسيلة التي اختارها النثر للكشف عن العالم وتقديمه للقارىء .  
ليعمل فيه حرية ويحدد مسئوليته تجاه الموضوع ، فليس غايته التأمّل أو الاستمتاع بصوت الكلمات ورنيذها ، فاللغة عند الكاتب لها خطورتها كأداة لها وظيفتها الاجتماعية ، والكلمات « مسدسات محشوة » إذا تحدث بها الكاتب فهو يطلق النار ، ولكن عليه أن يصبوب إلى هدف ، وإلا فهو كطفل - يصبوب كيفما اتفق - يغلّق عينيه ويطلق لمجرد سماع الطلقة وهي تدوى .

« فليس الكاتب - عند الوجوديين - إنسانا منطويا على نفسه في عالم لا قيمة فيه لسوى مصيره الفردى ، ولكنه يؤلف وحدة لا تتجزأ مع العالم الذى يعيش فيه ، وعمله الأدبى ذو هدف فى ذلك العالم الذى يحيا فيه ، لأنه مرآة لفترة زمنية يبين فيها وعى الكاتب بما يتحقق به وجود هذا الوعى الوجود الحق المعتقد به عندهم ، وهذا الوجود لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد - مع ذلك - من التزام الكاتب فى صراع يستجيب فيه لما يوجهه عصره إليه من مسائل هى مثار القلق فى عصره ، ومبعث الألم

والأمل فيه ، فالعمل الأدبي الصحيح وعى بعالم محدود المعالم في فترة زمنية تاريخية يشف عنها وعى الكاتب بما يخلقه ويصوره ، وهذا الوعي الخي يشترك في مسائل العالم من حوله ، فيصور العالم ليخلقه من جديد « (١) :

ومن هنا كان النثر عند سارتر — أولاً وقبل كل شيء — هو وجهة نظر العقل ، ولهذا كان مفهوم الالتزام الفنى يختلف عن مفهومه الخلقى ، فالالتزام الأدبي عقلى ، فى حين أن الالتزام المتصل بمشكلة القيم وهو الالتزام الخلقى غريزى : « فالكاتب يكون ملتزماً عندما يحاول أن يحقق أكثر وعى واضح كامل بما يشغل به ، أى عند ما يجعل التزامياته التلقائية المباشرة تتقدم لما هو متأمل بالنسبة له وللآخرين » .

ومن هنا كان الكاتب فى إطار من ذاتيته لا يستطيع إلا أن يكون متمردا رافضا لكل عفن وفساد ، إنه متمرّد ومسئول إذا صمت لأن صمته له معنى ، ولكن « سكوته على الظلم الاجتماعى هو مشاركة منه وتأيد لهذا الظلم » وهو إذا كتب .. يعطى المجتمع ضمير إدانة ولذلك فهو فى حالة تطاحن دائم مع القوى المحافظة التى تريد أن تحافظ على التوازن الذى يريد هو تغييره عن طريق الثورة » .

إن الأديب انثائى وهو يتوجه الى جمهور خاص — هم قرائه — وعلى أساس من تحديد هذا الجمهور القارئ. يحدد نوعيته ما يكتب ومفهوم ما يدخله فى أدبه ، ومن هنا يتوحد الموضوع والجمهور عند « سارتر » ، « ويجب أن يعى الكاتب بأنه لا يوجد اختلاف من أى نوع بين موضوعه وجمهوره لأن موضوع الأدب كان دائماً هو الإنسان فى العالم » .

على أن الكاتب قد يقصد إلى جمهور مثالي في المستقبل ، إذا وجد من معاصريه جفوة ، وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه ليصف له — من وراء تصوير الموقف الخاص — مثله الإنسانية . ولهذا يقسم « سارتر » الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب قسمين : جمهور واقعي ، وجمهور إمكاني ، وتوجه الكاتب إلى أيهما يتحكم في صياغته ومعانيه وتصوره جملة <sup>(١)</sup> .

وهكذا نجد « سارتر » يجعل للفن وظيفة أخلاقية ، لأنه لا يقوم على استقرار الواقع ، وإنما يقوم على فرض الرأي لتغيير هذا الواقع « وإن أدبا كهذا يحمل طابعا أخلاقيا : إنه يتوخى إنارة حقبة ، ويتيح وجود خطوط توجيهية فيها » <sup>(٢)</sup> .

ويصرح « سارتر » بأنه « ينبغي أن يصبح الأدب كله أخلاقيا وأدب قضايا » .

إن اهتمام الكاتب بالمضمون لا يعني إهماله للأسلوب ، فالأسلوب يمنع النثر قيمة : ومع هذا فيجب ألا يكون الأسلوب المشغلة الشاغلة إذ لا قيمة للشكل من حيث هو شكل ، فالشكل بلا مضمون لا قيمة له ، إذ الأسلوب وسيلة لا غاية في ذاته ، والفنان مضطر إلى تجديد لغته تبعا لمقتضيات التجدد المستمر في الإطار الاجتماعي .

والأسلوب الجيد في النثر الفني هو في خدمة المعاني ، وتبعا لمقتضياتها ، فيعبر به القارئ دون أن يشعر به « فالنثر يضئ معاني عواطفه ساعة يعرضها » <sup>(٣)</sup> .

والأسلوب كعلاقة بين الكاتب والقارئ يمثل بلوح زجاجي غير مصقول

(١) ما سبق .

(٢) سارتر والوجودية : اليريس . ترجمة سهيل إدريس . ص : ١٥٥ . ط بيروت ١٩٥٤

(٣) Situation . P . 39 .



يتوسط القارىء والكاتب ، ومن هنا تكون المتعة الجمالية كشىء خفى لا يكاد يظن إليه ، والقيم الفنية فى الأسلوب كتناسق العبارة وموسيقية الجمل تهىء القارىء لفاعلية العمل الفنى دون إثارة انتباه بهذه القيم ، وهى فى ذلك مثل طقوس الإيمان فهى ليست الإيمان نفسه . ولكنها تهىء له .

وهكذا يرى الوجوديون أن أكبر الأخطاء هو ما يتوهمه أصحاب نظرية الأسلوب البحت من أن الكلمات نوع من النسيم يمر على سطح الأشياء فيمسها مساً خفيفاً دون أن يغير فيها شيئاً ، ومن أن المتكلم ليس إلا شاهداً يُلخص مشاهدته البريئة فى كلمات ، بل الحقيقة أن كل شىء يسميه الكاتب يصبح على غير ما كان عليه قبل أن يسميه .

كذلك يدين الوجوديون الواقعية التى تذهب إلى أن الواقع يكشف عن نفسه لدى التأمل ، وحين يحاولون أن يرسموا للعالم صورة يقدمونها فى صورة مجردة عن ذاتية المصور ، يقول « سارتر » : « الخطأ الكامن فى الواقعية يرجع لكونها تعتقد أن الشىء الواقعى بمجرد تأمله يقع تحت دائرة الكشف وعلى ذلك فبقدرتنا القيام بتقديم تصور مجرد عنه » .

إن الكاتب لا يستطيع أبداً أن يكون محايداً فى تصويره للمجتمع الإنسانى وكيف يستطيع أن يكون كذلك أمام المظالم الكثيرة التى يحتويها هذا العالم ، وكان واجب الكاتب الأول هو القضاء عليها ، إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى لا يستطيع أى كائن أن يقف منه موقف الحياد .

إن الكاتب له موضوع واحد يجب أن ينشغل به ، هذا الموضوع هو الحرية لأنه إنما يكتب عن حرمة وحرية الآخرين لأن الكتابة ماهى إلا طريقة معينة من إرادة الحرية ، وليس المراد بالحرية فى الفن الحرية بمعناها التجريدى

حيث يحلم الكاتب حلدا مطلقا في مستقبل أجوف، إن الكاتب إذا أراد أن يتحدث عن هذا العالم المجرد المطلق فليفعل ولكن من المؤكد أنه لن يستمع إليه أحد، لأنه من المحتم أن يتجه إلى مخاطبة قراء معينين في ديمومة محددة أى أن حرية الكاتب تتشابك مع حرية الآخرين، والكاتب - كعلاقة - يقيم صلة تاريخية بين الناس يتحدون في نفس التاريخ ويشاركون بالمثل في عمله « ولا يعدو العمل الأدبي أن يكون مجرد صرخات على الورق لا معنى لها إن لم يكن متوجها إلى الآخرين .

من هنا كان لابد للحرية أن تكون من خلال الموقف، ولما كان الإنسان مجموعة مواقف تاريخية فإن ادعاء العالمية ومخاطبة جميع الناس، ما هو إلا وهم مثالي، فلا بد أن يتوجه الكاتب إلى أناس معينين في فترة زمنية معينة « وحتى لو كانت عيونه مصلوبة على الأكاليل الخالدة، فإن الكاتب يتحدث لمعاصريه وأخوته في الطبقة والجنس » وإذا أراد الكاتب أن يكتب في قضايا البشر العامة فلا بد أن يكون تناوله لها في إطار من عصره .

إن مهمة الكاتب في المجتمع الثوري هي القيام بدور الوسيط بين الجميع، وفي المجتمع الطبقي فقط يستطيع الأدب أن يحقق ماهيته .

وإذا أصبح المجتمع متكاملا - أى طبقة واحدة - فهذا نهياً للكاتب فرصة الكتابة عن الإنسان بعامة « في مجتمع بلا طبقات، بلا دكتاتورية سوف يصل الأدب إلى أن يبقى ذاته، وحينئذ سوف يدرك أن الشكل والمضمون، والجمهور والموضوع أمور متماثلة ومتحدة... وعلى ذلك فسوف يستطيع المرء أن يوضح أفضل إيضاح عن ذاتية الإنسان عندما يملك قدرة التعبير في صمق أكثر عن المستلزمات الجماعية »<sup>(١)</sup>.

\* \* \*

على أن ارتباط الأديب بمذهب سياسى معين لطبقة بعينها من طبقات المجتمع سيجعله منغمسا فى عيوب هذا المجتمع وشريكا فى صنم مقابحه بتثبيته للتقاليد والقيم التى ارتضاها هذا المجتمع وامتزج بها ، وفى قبول مذهب الصفوة الممتازة من القوم بدون أن يقف منها موقف الناقد ، لأنه صار من بنية هذا المجتمع ، وكل أدب ينتجه مثل هذا الأديب فهو أدب مآله إلى الضياع ، لأنه يشبه البناء المائل ، وإن ضياع الأدب يمكن فى خضوعه لمذهب أو عقيدة ، أو أى قوى معينة لأنه حينئذ سيكون مجرد أداة للاستغلال ، يقول «سارتر» : «أنا أقول إن الأدب فى زمن معين يكون مستلبا عندما يفقد القدرة على التوصل إلى أنبقى بوضوح استقلاله ، وكذلك يكون مستلبا إذا خضع للقوى الزمنية أو لآية عقيدة أو مذهب سياسى ، أو بكلمة مختصرة عندما يجعل من نفسه مجرد وسيلة لا غاية مطلقة من أية أسر ... إننى أقول إن الأدب يكون تجريديا إن لم يحقق برؤية صادقة شموله وإحاطته ، وذلك إذا اقتصر فقط على مبدأ استقلاله الشكلى بدون مبالاة بموضوعه »<sup>(١)</sup> .

وعلى ذلك فالأدب الحق هو أدب مجتمع لا طبقية فيه ، الأدب الذى يكشف هذا المجتمع فىرى فيه أفرادهم ذواتهم ، إنه أدب المواقف ، إنه رؤية الفنان المتمرد الذى يريد أن يرفض الواقع ، فيختار الموضوعات التى تكشف عن نوع إدراكه لواقعه ولعالمه ، ويتضح هذا الإدراك عن طريقة تناوله لأشخاصه وتعمقه فى تصوير جوانب خاصة بهم ، والشعور بالزمن فى لحظة الوعى .

وهكذا يكشف عن الموقف الفلسفى أكثر من كشفه عن الهدف النفسى داخل الشخصية بطريقة التحليل النفسى العام ، وإنما بتحليل الموقف الإنسانى

الخاص بالأديب ، بالوقوف على مقاصد الكاتب العميقة ، وأهدافه التي يرى إليها ونوع التجربة التي عاشها والتي تعكس استجابته لعصره .

\* \* \*

ومن هنا يمكننا أن نتمثل ( أدب الموقف ) الذي تقوم عليه نظرية الأدب عند الوجوديين، وكانت دعوة « سائر » و « سيمون دي بوفوار » إلى الرواية الميتافيزيقية أو ما يمكن أن نطلق عليه رواية ( الموقف ) التي تختلف عن الرواية السيكلوجية إنها رواية الإنسان المتمرد الذي يرفض الواقع ، والتي تكتسب قيمتها وكرامتها بما تحقق للمؤلف والقارئ من كشف حر .

وهذه الرواية ( الميتافيزيقية ) ليس معناها أن نصب الفكر الفلسفي في قالب أدبي « فن العبث كما تقول « سيمون دي بوفوار » أن « تتخيل رواية « لأرسطوطاليس » أو « سيبوزيه » لأنه لا محل في هذه المذاهب الميتافيزيقية للذاتية والزمانية<sup>(١)</sup> » .

إن الرواية ( الميتافيزيقية ) لا تقوم على الفكر الفلسفي التجريدي وإنما تقوم على الفلسفة التي تتناول الإنسان زمانيا وذاتيا « فليست الرواية في الواقع إلا العالم الذي يمنح فيه الفعل مع الشكل ، وحيث تقال الكلمات النهائية وحيث يملك الناس الواحد منهم الآخر تماما ، وحيث الحياة تأخذ على ماتقها مظهر المصير . . فعالم الرواية هو تقويم للعالم الذي نعيش فيه ، وفي تتبع أعمق رغبات الإنسان .

وهكذا تبتعد الرواية ( الميتافيزيقية ) بفهمها الوجودي عن التجريد

---

(١) انظر : الأدب والميتافيزيقيا : سيمون دي بوفوار . ترجمة : أسعد العربي . مجلة الأدب ديسمبر ١٩٥٤ .



وتتجه — إلى المواقف التي يعيشها الإنسان « إنها إذا قرئت بصدق وكتبت بصدق تحمل كشفا للوجود لا يمكن لأي نمط تعبيرى آخر أن يعده ، وبدل أن تكون كما زعم بعض الناس أحيانا انحرافا خطيرا للنوع الروائى ، يبدو لى على العكس ، أنها بمقدار ما تنجح فى تحقيق غايتها تكون أكمل تحقيق له لأنها تبهد فى إدراك الإنسان والحوادث الإنسانية فى علاقاتها بمجموع العالم ، ولأنها وحدها تستطيع أن تحقق النجاح الذى يفشل فيه الأدب الخالص كما تفشل الفلسفة الخالصة ألا وهو تصوير هذا القدر فى وحدته الحية وفى إبهامه الجوهرى الحى هذا القدر الذى هو قدرنا المسطور فى الزمن وفى الأبدية فى آن واحد .

\* \* \*

وفى إطار من الفكر الوجودى تكون شخصية البطل فى الرواية الوجودية ، فالبطل الوجودى لا بد وأن يكون حرا فى نفسه متخاضا من كل القيود سواء أكانت اجتماعية أو وراثية ، وأن تنبع حرية من أعماق نفسه ، لا تستند حرية لأي قيمة سابقة ، إن القارئ إذا أحسن فى أن أفعال البطل المستقبل إنما تسوقها عوامل وراثية أو اجتماعية فإنه سرعان ما يرتد إلى لحظته ، وتستمر نفس القارئ فى القراءة مع الشعور بأن هناك ما يقاومها ، ويحول بينها وبين الانطلاق أنه الكتاب الذى تقرأه ، إن البطل فى المسرحية الوجودية يتجدد دائما ، إنه بعد أن ينتهى من فعل الشئ ، تظل عنده إمكانية فعل آخر وهكذا ، لأن التركيز على البعد المستقبلى لا الماضى هو الهدف من تصوير البطل ، ولأن هذه النماذج لا تستند إلى أى قيمة مسبقة ، « ونحن عندما نشرع فى قراءة عمل أدبى وجودى يلفنا غموض ضخم يحكم أن الشخصيات ينزع عنها وجه هو الوجه الماضى ، ويتلأأ منها فحسب الوجه المستقبلى ، ومن هنا يحدث للقارئ نوع من القلق ، وفى الحقيقة إن الشخصيات فى المسرح الوجودى ليست واضحة كل الوضوح وكذلك الحوادث ، وإنما هى تطور فى شئ من الإعتامية على أساس ما قالته « سيمون دى بوفوار »



من أن الحياة مزدوجة الدلالة والمعنى وأنها حالة من الغموض يتبين فيها المرء وضعه ومكانته .

والوجوديون يذكرون بأن البطل في العمل الأدبي إذا صور هكذا فستنزع عنه قدسيته . . ولهذا نرى أبطالاً في الرواية والمسرح الوجوديين يكونون جنبهم أو شجاعتهم ، فالوجودي يقول بأن الجبان يصنع نفسه بجبن والبطل يصنع نفسه بطولياً ، وأن هناك إمكانية للجبان أن يتخلى عن جنبه وللبطل ألا يصبح بطلاً ، كما قال « سارتر » في ( الوجودية فلسفة إنسانية ) وهذا عين ما أكدته « كامو » : « الأبطال إنما يتكلمون لغتنا ، ولهم ضعفنا وقوتنا ، وعالمهم ليس أجل من عالمنا ولا أكثر إضاءة ، والسكرتهم على الأقل يتابعون مصائرهم إلى النهاية (١) » .

\* \* \*

وهكذا تقوم فلسفة الفن عند الوجوديين على الطابع الإنساني الفردي التابع من الإحساس بمسئولية الأديب تجاه مجتمعه وعصره .

وتتضح معالم فلسفة الموقف في العمل المسرحي عند « سارتر » ، من خلال رؤية البطل في موقف فلسفي مكثف يكشف عن طابع الالتزام نحو نظرة اجتماعية .

فمسرحية : ( طريق الحرية ) (Chemin de la Liberté) تتناول نظام الطبقة الاجتماعية الذي يمزق الوشائج الإنسانية ، ولا خلاص من هذا التمزق إلا « إذا تغير النظام السياسي والاجتماعي ، وزالت هذه الفروق التي تجعل من الناس أقوياء وضعفاء ، وفقراء وأغنياء ولا سبيل إلى أن يلتقوا أو ينعموا بالحياة مادامت

---

(١) علم الجمال في الفلسفة المعاصرة : ص : ٢٩ .

قائمة ، فهم يجدون المساواة إذا ماتوا . . . « فجان بول سارتر » يريد أن يجعل المساواة بين الناس حقيقة واقعة تريدها الجماعة كلها ولا يريد لها الأفراد متفرقين (١) .

وفي مسرحية ( الذباب — Les mouches ) ( مثلت في ٣ يونيو ١٩٤٣ ) يختار « سارتر » بطله من الأسطورة الإغريقية ، وهو ( أوريست ) Oreste — ليعالج عن طريق الرمز قضية العصر في مجتمعه ، وهو الاحتلال النازي إبان الحرب العالمية الثانية ويدعو قومه من الفرنسيين إلى القضاء على وخزات الضمير والتجمع لمقاومة المحتل والانضمام لحكومة فيشي .

فالبطل « أوريست » يكتشف حريته ، ويحدد على ضوء من هذه الحرية مسؤوليته تجاه ذاته وتجاه الآخرين لقد اكتشف أن الحرية بدون اختيار لا تعدو أن تكون سرايا خادما ، ولهذا تبنى « أوريست » كل عامل أخلاقي من ذاته ويتمثل في الندم ، والرموز له بالذباب وبهذا النقي قتل أمه « كلينمسترا » وزوجها « إيجست » في فعل حر وإرادة حرة واختيار حر . وتحمل المسرحية دلالتها السياسية « فأرجوس » رمز لفرنسا ( حكومة فيشي ) و « إيجست » هو رمز للاحتلال النازي ، أما « كلينمسترا » فهي حكومة فيشي نفسها « وكان دين الندم في « أرجوس » هو الندم الذي استثاره في الفرنسيين حكام فيشي عقابا للفرنسيين وتكفيرا عما بذلوه من طيش في فترة ما بين الحربين ، بل إن سياسة فيشي التي تحظى بتأييد جانب من الكنيسة الكاثوليكية قد وجدت رمزا لهذا التعاون في الحرص الذي بدأه « جويتر » على « إيجست » (٢) .

(١) ألوان : ص : ٣٤٣ .

(٢) سارتر مفكرا وإنسانا — أمير اسكندر بالاشتراك من : ٢٥٤ ط : دار الكتاب العربي

و تعمق مسرحية ( موتى بلا قبور Morts Sans S'epulture ) بنية الذات الإنسانية ومعاناتها وموقفها من الاستسلام والصمود من خلال تناول حركة المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي .

أما مسرحية الأيدي الفذرة Les Mains Sales ( كتبت عام ١٩٤١ ) فهي تكشف عن أن العلاقات السياسية والعمل السياسي يستلزم بالضرورة تلطيخ الأيدي في ذلك الصراع ، حيث نجد ( هوجو ) الذي يحرس على نظافة يديه يدير حوارا مع ( هودرر ) حول الخطأ السياسي الذي يرتكبه هذا الأخير في محاولته التحالف مع البرجوازية ، ويرد عليه « هودرر » بأن وضع اليد في الأيدي الفذرة مرحلة حتمية من مراحل العمل السياسي ، وأن ( هوجو ) في نقائه لا يفعل شيئا إيجابيا .

وقد قوبلت هذه المسرحية بالترحيب في العالم الغربي وترجمت تحت عنوان ( القفاز الأحمر ) على اعتبار أنها تمثل هجوم « سارتر » على الشيوعيين في فترة خصامه مع الحزب الشيوعي ومحاولة تأليف حزب يساري خاص .

وأما مسرحية ( سجناء الطونا - Les. Séquestrés, D'alatne ) التي مثلت في ٢٣ سبتمبر ١٩٥٩ فتتناول قضية التعذيب إبان الثورة الجزائرية ، وقد اختار لها « سارتر » ألمايا الغربية مسرحا لأحداثها وهو يرمز بهذا إلى أن الخاسر سيكون كل شيء ، فألمانيا التي منيت بالهزيمة في الحرب انتهى بها الأمر إلى أن تكون من أقوى الدول اقتصاديا .

وبطل المسرحية « فرانتزفون جيرلاش » الذي سجن في عزلة مغالقا الباب على ذاته متجنباً الشعور بذنبه هو رمز للضباط الفرنسيين الذين يضحون بشرفهم العسكري من أجل النصر بتنظيم عمليات التعذيب في الجزائر — وسينتهي بهم الأمر إلى موقف مأساوي وعابث مثل ذلك الموقف الذي وقفه

« فرانتز فون جيرلاش » ، أليست قضية ( الخاسر يكسب كل شيء ) صادقة هنا ؟ وأليس من الأفضل أن تتغلب فرنسا عن الجزائر — أو أن تخسر الجزائر — وتربح أوضاعا جديدة بعد ذلك كما حدث لألمانيا التي خسرت الحرب ، <sup>(١)</sup> .

ويعلق « سارتر » على هذه المسرحية بقوله « لم أكن لأكتب — الطونا — لو كانت مجرد مسألة صراع بين الجناح الأيسر والجناح الأيمن ، إن « الطونا » بالنسبة لي مرتبطة بكل التطور الذي مرت به أوروبا منذ عام ١٩٤٥ ، وهي مرتبطة بمعتقلات السوفييت ارتباطها بالحرب في الجزائر » <sup>(٢)</sup> .

ولا يعتقد « سارتر » أن المسرح يمكن أن يذع عن الأحداث السياسية مباشرة . . . ولا يعتقد أن التزام الكاتب المسرحي يتعدى في مجرد تناوله لأفكار سياسية ، ذلك لأن من الممكن إنجاز ذلك في الاجتماعات العامة وعلى صفحات الجرائد . . . إن العمل الفني حتى ولو لم يكن سياسيا يجب أن ينبع من فهم الفنان لعصره ، يجب أن يكون هذا العمل الفني منسجما مع العصر <sup>(٣)</sup> ، فالمضمون لا يكشف عن نفسه وإنما يتضح من خلال المشاركة مع الآخرين فيما وراء الأحداث المعروضة ، وهنا تبرز أهمية التكثيف الفني في إطار اتحاد المضمون بالشكل ، وأن تكون الفكرة نابعة من الخصائص الفنية للعمل الفني .

\* \* \*

وتبلور هذا التفكير الجمالي في الفن في اتجاهين يتف كل منهما في مواجهة الآخر موقف التقيض ، ودارت حولها قضايا الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة .

---

(١) سارتر مفكرا وإنسانا . ص : ٢٧٨ .

(٢) حديث مع جان بول سارتر . مقال ترجم في مجلة الكاتب سبتمبر ١٩٦١ .

(٣) ما سبق .

أولا :

## الفن للفن

إن اتجاه الفن للفن مرتبط أساسا بالمثالية الجمالية في جذوره التاريخية ،  
ومرتبط بالحركة الرومانسية بعد أن تحولات من الثورية في نشأتها الأولى  
إلى حركة هروب عن الحياة ، وهى فى نفس الوقت صيحة احتجاج مدوية  
ضد الواقعية الناقدة التى تربط الفن بالحياة ، وتحويل العمل الفنى إلى سلعة  
سوقية ، فى عالم تحول إلى سوق للبيع والشراء .

لقد وجدت نظرية ( الفن للفن ) فى فكرة « كانت » عن جمالية العمل الفنى  
وبعده عن أى غائية تطلب من وراءه .

وفى مجال الفن الأدبى نجد طغيان الاتجاه العلمى على الحياة الفكرية  
والأدبية ، وتوهم الأدباء وبخاصة الشعراء منهم أن العلم أمدهم بالوسائل  
التي تكشف عن أعماق التجربة والشعور ، وأن الإنسانية أوشكت على  
الوصول إلى طبيعة الإحساس الوجدانى الذى يعبرون عنه ، ومن هنا كانت  
الدعوة إلى تصوير الإحساس الوجدانى عن طريق تصوير الباعث إليه ،  
تصويرا فيه دقة تصوير النحات والرسام ، وبخاصة وقد أمدهم العلم بالبعد  
الثالث للصورة وهو الباعث ولا بد من الكشف عن حقيقة هذا البعد الثالث  
بواسطة العلم ثم تصويره بواسطة الفن .

\* \* \*



### المدرسة البرناسية :

وكرر فعل لهذا الاتجاه العلمى ، وجدت المدرسة ( البرناسية ) التى كان لها فضل إحياء وتنمية الفن للفن ، ذلك أن العلم وإن كان قد كشف الكثير من الحقائق المتعلقة بالإنسان فإنه عجز عن كشف عالم الإحساس والشعور ، وليس فى استطاعة النظريات العلمية أن تفسر إحساساتهم وإخضاعها للتحديد والدرس .

وقد وجدت هذه المدرسة فى فكرة « كانت » عن فصل العمل الفنى عن غرضيته أو نفعيته ، واتخاذ الذوق ملكة للحكم أساسا تستند إليه نظريا ، كذلك كانت لفلسفة « هيجل » الشكلية القاعنة على العناية بالشكل والاستقلال التام بالصورة وجمالها أهم شئ . بالنسبة إلى الإطار الفنى ، وأن قيمة العمل الفنى تتمثل فى خلوه من أى غرضية نفعية وتنحصر فى القيمة الجمالية .

ومن هنا اعتبرت البرناسية عالم الخيال هو مجال الفن الوحيد ، وأن هذا العالم هو غاية فى ذاته وليس له صلة بأى إدراك سواء حتى لو كان الحق لأن الجمال ليس خادما للحق ، والفن نوع من الرفاهية الفكرية مقصورة على الخاصة من القوم ولا صلة بمحاجات المجتمع إذ لا منفعة من ورائه ، وعلى كل فنان ألا يهدف لغير غاية جمالية ، وعلى الشاعر أن يرى ظواهر الكون والحياة رؤية خاصة جمالية بعيدة عن أى دافع اجتماعى أو سياسى أو خلقى .

ومن ثم فإن المضمون لا قيمة له من حيث نفعه وإنما جماله يعود إلى تجرده من هذه الغائية وبعده عن تحقيق أى فائدة ، والامتناع الفنى يعود إلى الصورة وما يتوافر فيها من وضوح ودقة وتنميق شكلى وبعده عن أى غاية نفعية .

ومن هنا امتاز شعرهم بالروعة والوضوح والدقة والجلال فى الصورة

الشعرية، وكان أنسب أنواع الشعر الذى يتفق مع مذهبهم هو الشعر الغنائى لأنه أقرب أنواع الشعر إلى ما يدعون إليه من مبادئ، ومع عناية البرناسيين بالصورة الشعرية وصياغتها فإنهم يستمدون موضوعاتهم من مناظر الطبيعة أو استلهاهم الحضارات السابقة من أحداث وآثار لتعرض صورها عرضا موضوعيا بعيدا عن شخصية الفنان وحياته العاطفية، ومن هنا كان المبدأ القائل بحتمية انعدام الشخصية فى العمل الفنى، والمبدأ القائل بمجمود المؤلف نفسه، وانطلاقا من هذين المبدأين يقول «فلوير»: «إنى أشعر باشمزاز لا أستطيع القضاء عليه من أن أضع على الورق شيئا من قلبى» ويقول: «إن العاطفة لا تصنع الشعر، وكما عبرت عن شخصك كنت هز بلا، إن الفن يجب أن يرتفع فوق العواطف الشخصية والشكوك العصبية الذاتية، وليس معنى هذا بأى حال من الأحوال انعدام الجاذبية الخاصة فى الفنون، فمن الضروري فقط أن يتحول القصصى عن نفسه وعن مصلحته هو ليحولها إلى الآخرين، ويقول «فلوير» أيضا هنا: «لا أريد حبا أو كراهية أو شفقة أو غضبا.. أما الجاذبية فهى شىء آخر.. لن يشبع منها الإنسان»<sup>(١)</sup>.

والشعر بهذا فن جميل يكفى نفسه بنفسه لا هدف له إلا ذاته، وهو مخلوق لقيم جمالية تمنحت من اللغة «حتى لنحس فى قصيدة، (الفن) «لجوتيه» وهى القصيدة التى تعتبر إنجيل هذا المذهب بأن «جوتيه» لا يفرق بين الشعر والنحت، فهو يطالب الشاعر بأن يمنحت من اللغة أبيانه وأن يختار من مادة اللغة أصلها، كما يختار النحات من الرخام أصله، وما يزال يصارع حتى يلين بين يديه ويخضع للصورة التى يريد أن ينحتها فيه حيث يقول للشاعر: «انحت وارد وشكل حتى يستقر حلمك الطافى فى الصخرة الصلبة.. ويرى «ليكونت دى ايل» أن الشعر تجسيم بواسطة الصور اللغوية، ووصف شعرى

(١) بحث فى علم الجمال : جان برتليمي . ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز : ص : ٦٠ ط ١٩٧٠ .

جاءت الدررديات <sup>(١)</sup> فالصور تتوالى كالألوان في اللوحة ، وكأجزاء التمثال ، ومن خلال هذه الصور المتتالية تتكون الصورة الكلية التي تبرز عمله الفني .

وتتضح هذه الخصائص الفنية للمدرسة البرناسية حينما نقرأ قصيدة (البحيرة) لزعيم هذه المدرسة « ليكونت دى ليل » التي يقول فيها : « بحيرة شاحبة ، هي البحر ، ملطخة بالجزر الدكناء ، التماسيح فيها سريعة النماء ، ترنق الماء الرهيب وتفض بالأسنان ، وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، تنطلق زوبعة من البعوض في طنينها الحاد البغيض ، تخرج من الوحل الساخن ومن العشب الداخن ، تمور في الهواء الثقيل أفواجا أفواجا ، على حين هناك فهود وأسود في خلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحى ، دامية الخلقوم ، تأتي ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء ، تلك تسير على الأرض مدمرة تموء من الظلم واللذة ، وهذه الأسود في خطاها الوثيدة زردى أن توقظ الهوام المفترسة ، أو أن تسمع بين أعواد البراع المشتبكة فرس البحر البدين بمنخريه المختلفتين يغط ويتعرج ، وبقوائمه السمينة ، يخاط الحمأ الآسن بزبد المياه .. وفوق هذه المياه الرحبية الدكناء وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية ، يبدو - حائما - نوع من صمت الموت يتمثل دائما في آلاف الأصوات المكبوتة » فالصورة التجسيمية والوصف الموضوعي ظاهران في القصيدة <sup>(٢)</sup> .

\* \* \*

---

(١) انظر : فن الشعر . د . محمد مندور . ص : ٦٠ ط . المكتبة الثقافية ١٢٠ .

(٢) النقد الأدبي الحديث : ص : ١٧ .

## المدرسة الرمزية :

وكان رد الفعل للبرناسية هو ظهور المدرسة الرمزية التي رأت أن هذا التصوير التجسيمي ، وهذا النحت الحسي اللاغوى لا يكفيان في التعبير عن التجربة الشعورية ، ولا يشبعان حاجتنا العاطفية ، إذ أن مثل هذه الصور قد ترضى حاستنا الجمالية ، ولكنها لا تشبع عواطفنا وانفعالاتنا لأنها صور جامدة لا حياة فيها .

وإذا كانت الصورة تبدأ من الأشياء الخارجية المادية التي تحدث الانفعال الفنى فإن هذه الماديات المحسوسة لا تعدو أن تكون أدوات تكمن وراءها حقيقة الإحساس الشعري ، ومن هنا يجب على الشاعر ألا يقف عند هذه المحسوسات كما فعل البرناسيون وإنما يجب أن ينطلق منها إلى التعبير عن أثرها في أعماق نفسه ، ولما كانت حقيقة هذا الإحساس الشعري والتأثير النفسى ليست واضحة كان وضوح التعبير ودقته التي يقول بها البرناسيون لا يتلاءمان مع طبيعة الشعر .

إن اللغة لا تستطيع أن ترقى إلى التعبير عن هذا العالم الخفى الكامن وراء الشعور إلا عن طريق الرمز ، ومن هنا كان من المآل على الشاعر أن يلجأ إلى الوسائل التي تساعد على التعبير عن هذا العالم الخفى الغامض التي تقصر اللغة العادية عن كشفها أو تصويرها .

ومن هنا يكتسب الرمز مفهوما جديدا غير ذلك المفهوم القديم في عالم الفن ، إنه التعبير عن حقيقة الإحساس خلف المحسوسات ، ولكي يتحقق هذا لابد من استعمال أدوات تتلاءم مع هذا العالم الخفى ولما كانت اللغة — وهي أداة الشعر — واضحة دقيقة بطبيعتها لأنها كلمات لها مدلول ، فإن على الشعر أن يحرر أدواته من هذا الوضوح وهذه الدقة وأن يبتنى على العنصر

الموسيقى للكلمات حتى تصبح صالحة للتعبير عن هذا العالم الغامض الخفى وبهذا تتحول اللغة فى الشعر إلى رمز ويكون العنصر الموسيقى فيها هو أقوى وسيلة للإيحاء . وبهذا يتحقق ما يقال عنه ( بتراسل الحواس ) « أى وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى فتعطى للمسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنفاما ، وتصبح المرئيات طائفة . . . وذلك أن اللغة - فى أصلها - رموز اصطلاح عليها لتثير فى النفس معانى وعواطف خاصة ، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد ، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو أو قريب مما هو ، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة .

وفى هذا النقل يتجرد العالم الخارجى من بعض خواصه المعهودة ، ليصير فكرة أو شعورا ، وذلك أن العالم الحسى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل « (١) وبهذا تلتقى تيارات الحواس فى مجرى واحد تتحد فيه وتتجه إلى عالم الجمال السكامن وراء المحسوسات ، عالم الغموض والخفاء الذى يتطلب إخفاء شئ من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية حتى يتحقق بها الإيحاء ، إذ فى الوضوح قضاء على المتعة بالفن ، وفى هذا يقول « فرلين » : « أحب شئ إلى هو الأغنية السكرى ، حيث يجتمع المحدد الواضح بالمهم اللامحدد » .

وقد وجد الرمزيون فى أشعار « إدجار آلن بو » الأمريكى ما يعبر عن هذا الغموض الفنى التى استطاعت رمزيتها أن تعبر عن غموض الإحساس ، إحساس الفنان الذى خصه الله برسالة الفن وليس إحساس الفنان العادى ، وهذا ينمّر لنا تعالى الرمزيين وانعزالهم فى أبراجهم العاجية المتعالية ، حيث يتعبد الفنان



الجمال ويلتمس الحقيقة ، حقيقة الجمال دون أن يلتفت إلى تصوير نفسه ،  
أو تصوير الناس ، إنه مستغرق في هذا الإحساس الفنى الذى يذوب فيه  
منفصلاً عن مجتمعه .

وقد أجاد « بو » استخدام الرمز ، وتمكن من التعبير الموسيقى وطوع  
الألفاظ لغايتها الموسيقية بتحريرها من الدلالة اللغوية لتصير مجرد أصوات  
بل واشتق كلمات دون دلالة لتعطى إيحاءات بموسيقيتها أكثر من الكلمات  
ذات الدلالة اللغوية ، وبهذا يذوب الشعر فى عالم الموسيقى .

وفى هذا كله لا يصير الشعر شعراً بمعنصره الفكرية واللغوية التى هى  
عناصر غير صالحة أو ثانوية فيما يرون ، وإنما يكون شعراً بمعنصره  
الخالصة ودلالته الإيحائية المستترة المبهمة التى تشف عن أجواء نفسية غريبة  
لا سبيل إلى التعبير عنها باللغة وحدها ... فالشعر الرمزي شعر يمنح يخلق فى  
أجواء نفسية لا عهد للغة بها .

ونضرب مثلاً للصورة الرمزية ببعض أبيات فى قصيدة من قصائد  
« رامبو » وعنوانها : ( السفينة السكرى ) يقول فيها يعنى نفسه على اسان  
السفينة : « حين هبطت من الأنهار الرتيبة الهادئة لم أعد أشعر بالبحارة  
يجروننى ... فى الهدير الجياش للامواج — بين مدوجزر — جريت ... قد  
باركت العاصفة يقظانى البحرية ، وأخف من السداد ، رقصت على الأمواج  
التي يسمونها الطاوية الأبدية للضحايا ، عشر ليال دون أن آسف على عبون  
الفوانيس الكبيرة الجمقاء ... ومنذ ذلك الحين استحمت فى قصيدة البحر ،  
منقوعة فى ذوب من نجوم لبنية ، أمخر مجرى سماويا أخضر ، حيث يطفو  
شيء شاحب فى نشوة ، غائب فى تأمله ، هو غريق أحياناً يهبط . وفجأة  
تختضب ألوان الزرقة بضروب من الانتشاء ، وبإيقاعات بطيئة تحت بريق  
النهار القانى ، هى أقوى أثراً من الحمر ، وأرحب من ألحان الفيثارة ، حيث  
تختمر مضافات الحب المرة الصهباء ... ولكن حقاً طالما بكيت ، فالأسعار

عصيبة أليمة ، وكل قر شرس ، وكل شمس مرة المذاق ... آه فلتنفجر مني  
القاعدة !! آه !! فلاذهب إلى غور البحر ...

فالسفينة السكرى هي الشاعر نفسه ، وهي سكرى بالحرية ، وبالجهول ،  
على أثر توديع الواقع البغيض ، فقد ضاق « رامبو » على حدائته - بالتجارب  
الإنسانية الواقعية والاجتماعية ، فهو يترك الناس إلى بحار مغامراته في الجهول ،  
غير آس على عيون فوانيس الموانئ في حياة الناس ، ويرحل يخوض ملحمة  
المصير في مناطق لم يخضها أحد ، ويراها بخياله كأنا عبرها ، وبصور باطن  
وجوده المظلم المعذب ، وأمواج أحلامه ، ورغباته المختلطة ، ورؤاه الغريبة ،  
ونشواته المروعة ، فالسفينة الضاربة في البحر ليست سوى نفسه أطلق لها  
العنان ، والقصيدة أغنية خلوته السامية ، وهي خلوة الإنسان الطموح ،  
يهرب فيها إلى مناطق التفكير العليا التي لا يفصح عنها شيء ، فلا نستطيع أن  
نحدد كل التحديد ما يريد ، ولا أن نفهمه كل انهم ، ولكنه يثير شعورا  
غامضا رهيبا يجعله هو موضع إعجابنا في رحلته النفسية الخطيرة<sup>(١)</sup> .

وهكذا يخرج الشاعر الرمزي من العالم المادي حيث لم يعد قادرا على  
مواجهة الحقيقة والوقوف أمامها وجه لوجه ، ويرتد إلى نفسه متقوقعا في  
الأشكال اللغوية والصور الفنية ويعيش في عالم الرمز الذي تتحول كل الحقائق  
فيه إلى نسيج معقد ، تتشكل به كل التجارب الإنسانية .

\* \* \*

وعلى الرغم من روعة الرمزية في التعبير الشعري ، وما تميزت به قصائدهم  
من الجلال والقوة والغموض الفني الذي يضفي ظلالة من السحر والجمال فإنهم لم  
يتمكنوا من تخليص اللغة من دلالاتها ، ومهما حاول الفنان الرمزي أن يكون

---

(١) النقد الأدبي الحديث : ٤٢١ .

المعنى غامضا غير محدد فإنه يستشعر محدودية الدلالة في الكلمات ومن هنا لم يتمكن من تجريد اللفظ ليتحول إلى نغم موسيقى ، فالشعر فن والموسيقى فن فكلهما فن جميل ولكن لكل منهما طبيعته الخاصة به .

وقد كانت عزلة الفنان الرمزي في برجه العاجي غارقا في أحاسيسه محاولا تير أغوارها ، سببا في حرمان نفسه من الاتصال بمن حوله وما في هذا الاتصال من اكتساب خبرات بالحياة تعمق تجربته وتغنى عليها حياة جديدة وتساعد على الوقوف أمام هذا المجهول الغامض عالم النفس والحس الجمالي .

ومما يوجه إلى الرمزيين من نقد هو الإسراف في الغموض الذي يصل أحيانا إلى حد الإلغاز والطلاسم . وكثيرا ما نرى النقاد يختلفون حول بعض القصائد لكبار الشعراء الرمزيين كقصيدة « مالارميه » ( البعث ) والتي يقول فيها :

لقد طرد الربيع الشاحب في حزن

الشتاء الضاحي

وفي جسمي الذي يسيطر عليه الدم القائم

يتمطى العجز في ثأؤب طويل .

\* \* \*

إن شفقاً أبيض يبرد تحت جمجمتي .

التي تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم .

وأهيم حزينة خلف حلم غامض جميل .

خلال الحقول التي يزدهر فيها عصير لا نهاية له .

ثم آخر منه -وك العصب بعطر الأشجار .  
وأحفر برأسي قبرا لحمي .  
وأعض الأرض الساخنة التي تنبت الرجس .

\* \* \*

وأغوص منتظرا أن ينهض عني الملل .  
ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق مياج الشجر المستيقظ حيث ترفرف  
العصافير كالزهر في ضوء الشمس .

فقد وصفت هذه القصيدة بالغموض الذي استحال إلى لغز فبعدت عن  
الإيماء الفنى ، ووصفت بأنها بعيدة عن الغموض ، وأن المتأمل فيها لا يلبث  
أن يحس بأن الشاعر قد وفق في خلق ذلك المجال النفسى الذى يشيع فى  
روحه ويود أن ينقله إلينا أو يوحى به وهو جو الملل المتجانس مع جو  
الشتاء حتى ليلوح ذلك الشتاء ضاحيا ، بينما يتمطى العجز بجسمه ويحفر برأسه  
قبرا لأحلامه ويعض الأرض الساخنة التى تنبت الرجس ، وعلى الرغم من كل  
ذلك لا يفقد الشاعر أمله ، فزرقة السماء تعود إلى الابتسام والعصافير ترفرف  
فى ضوء الشمس ولعله الربيع الناهض ولعلها القدرة تثبت مكان العجز  
المتعطش<sup>(١)</sup> .

ومن هذه القصائد قصيدة ( القدر الشاب ) للشاعر « فاليرى » التى  
وصفت بأنها أغمض قصيدة فى الشعر الإنسانى كله ، وكذلك قصيدته  
( المقبرة البحرية ) التى ألف فى شرحها أكثر من أربعين شرحا فى حياة  
الشاعر وكان كثيرا ما يحاضر تلاميذه فى ( الكوليج دى فرانس ) من هذه  
الشروح التى نسيء إلى قصيدته أكثر مما تخدمها فى نظره .

(١) انظر : فن الشعر : د . محمد مندور : ص : ٧٢ .

وهكذا نجد في المذهب الرمزي منهجا خاصا للتفكير في وظيفة الفن وتطويع أدواته وصوره للتعبير عن عالم الجمال المثالي الذي ترمز إليه الماديات المحسوسة وإن كانت لا تدل عليه.

\* \* \*

وهكذا بدأت تتضح معالم نظرية ( الفن للفن ) التي تربط الفن بالمثالية الجمالية ، إذ الفن يكفي نفسه بنفسه ولا هدف له ولا غاية إلا ذاته ويجب ألا يتخذ الفن وسيلة لتحقيق أهداف أيديولوجية ، سياسية أو اجتماعية أو دينية . فالشاعر كما يقول « جوتيه » : « لا هو بالأحمر ولا بالأبيض . بل ولا بمتعدد الألوان . . . وهو لا شيء . . . لا يلحظ وجود الثورات إلا حين يمتشق الرصاص زجاج النافذة » ويؤكد « فلوير » هذا قائلا : « أبدا .. لا سياسة أبدا . . . هنا فال رديء . . . هذه قذارة . . . ولن تألوا الأجيال جهدا في أن تحتقر في قسوة أولئك الأفراد الذين أرادوا أن يكونوا على جانب من النفع والذين تغنوا لسبب ما » ومن هنا لا يمكن للفن أن أن يتقيد بقواعد الأخلاق العامة ، فإن كان هدفه تمثيل الحياة فكيف نبعد من الفن تصوير الشر ؟ إن في هذا نقيا للفن نفسه .

وفي هذا الإطار يصبح من الصحيح أن الحقيقة الأخلاقية للفنان فاعلة في قوة تصويره وفي حقيقته لكن وظيفة الفن هي صنم الجمال أكثر منها تصوير الحياة ، فلكي ينجح الفنان في هذا يجب أن يكون حر التصرف طليقه ، وإن كان الأمر عكس هذا أي إذا عمل الفنان باحثا عن هدف أخلاقي ، فانه يقلل من قوته الشعرية ، ويمكن هنا دون مخاطرة أن نراهن على أن عمله سيكون رديئا ، على أن الجمال يغير كل شيء ، ويحوى الشكل في ذاته حقيقة ومعنى أخلاقيا أرفع من ذلك الذي يراى فرضه عليه من الخارج ،



وما دامت الفكرة قابلة بذاتها لأن تكون مشوبة بمعنى اجتماعى ما، فإن الشكل الجميل للعمل الفنى يصبح بالضرورة - وهو بعينه - فكرة جميلة، وفى هذا المعنى يرى « فلوير » : « أن أخلاقية الفن تنحصر فى الجمال ذاته . . . . . وليست هناك للفن موضوعات جميلة وأخرى قبيحة ما دام الأسلوب وحده طريقة مطلقة فى رؤية الأشياء » (١) .

وهكذا يمتص الفن الجمالى علم الأخلاق ويجعله تابعا له .

فالفن فى مجاله قيمة عليا ، والفنان يخدم المطلق الذى لا يخضع لأى مطلق آخر ، والشئ الذى يحدد نشاط الفنان هو الجمال الذى يهدف الفنان من إنتاجه الوصول إليه ، ولذا فهو إذا أخضع نفسه لأى شئ غير ما يتطلبه هذا الهدف الجمالى فهو يهدر فنه ويهدر نفسه « فأنت تنكر عالم الفن وحقيقة الفنان كفنان إذا أنت فرضت عليه ضرورة اتباع هدف آخر . مهما يكن هذا الهدف رفيعا ، وعلى ذلك يصبح الضمير الأخلاقى منا مرتبطا ، ولا شك أن القانون الأخلاقى هنا لا يهدف مباشرة إلى التصوير أو الكتابة ، ومع ذلك فهو يضع مبدأ أوليا يقول بأن من الردىء أن تحارب ضميرك ، فليس من حق الطبيب - ضميرا - أن يكون طبيبا رديئا ، وليس من حق الفنان كذلك - ضميرا - أن يكون فنانا رديئا ، لأن ضميره الفنى يرغمه ألا يذنب ضد فنه ، فان هو ، بناء على هذا ، خان حقيقته هو كفنان ، وخان ضميره الفنى ليعمل فى إطار أخلاقى أو اجتماعى . يكون قد تعدى على أحد الأشكال المقدسة للضمير الإنسانى والضمير الأخلاقى نفسه بهذا القدر » .

وبهذا يصبح الفن قيمة ، قيمة مستقلة تقف فى مواجهه القيم الأخرى ،

سواء أكانت ذات قداسة كالقيم الدينية أو تهدف إلى الخير كالقيم الأخلاقية أو تعمل على الوصول إلى الحقيقة كالقيمة العلمية .

وهكذا تتصل نظرية (الفن للفن) بالفلسفة الشكلية الجمالية ، وأصبحت الصورة وإجادتها وإتقان صنعتها هي مشغلة الشعراء بصرف النظر عما تحمل هذه الصورة من مضمون أو صدق .

\* \* \*

### الشعر الخالص :

وقد تفرعت عن نظرية الفن للفن قضية الشعر الخالص ، أى أن للشعر عناصر جوهرية خالصة وعناصر غير خالصة ، وتتمثل العناصر الجوهرية الخالصة فيما يتصل بالشكل أو صياغة التجربة « فالصورة وحدها - كما يقولون - تكسب العمل جمالا ، والقصيدة تؤثر لا بالفكر الذى يوحى بها ، ولا بالموضوع الذى تعالجه ، ولكن بكمال تنسيقها ، وبانهجام إيقاعها ، وبقوة التعبير وغناه ، ويجب فى العمل الفنى أن يتمتع الأحاسيس والأحاسيس وحدها ، وليس له أن يهتم بامتاع الروح » <sup>(١)</sup> فجوهر الشعر هو حقيقة مستترة عميقة إيحائية لا سبيل إلى التعبير عنها بمدلول الكلمات ، بل بعناصر الشعر الخالصة ، وهذه العناصر غير مقصورة على جرس الكلمات ، ورنين القافية ، وإيقاع التعبير ، وموسيقا الوزن ، فهذه كلها لا تصل إلى المنطقة العميقة التى يختمر فيها الإلهام .

ولكن إذا وضعت الكلمات فى مواضعها الإيحائية الحق ، وصدرت فى إيقاعها وموسيقاها عن استجابة خالصة لأعماق النفس ، وعن حميا فنية فإنها تشف عن أجواء روحية رحيبة ، كما يشف صلصال الجسم المادى الكثيف عن

جوهر الروح التي تمده بالحياة ، وهذا الجوهر المستسر الذي يشف عنه التعبير الشعري لا يمكن - في هذه الحالة - تحديده أو وصفه ولا الزعم بأنه مستمد من مدلول الكلمات من حيث وضعها ، وكأنما يسرى في كلمات الشعر الإيحائية - في صفاتها السابقة - تيار كهربى ، أو قوة مغناطيسية ، كذلك التي تحدث عنها أفلاطون على لسان - سقراط ، إذ أن الحديد المغناطيسي لا يقتصر على جذب حلقة الحديد ، بل يكسبها خاصية الجذب لما يحسها من حلقات أخرى .

وإذن يوحى التعبير في الشعر - بما فيه من هذا التيار المستسر - بمدلولات ليست منطقية في جوهرها ، ولا وضعية في اللغة ...

تلك هي عناصر الشعر الخالصة ، وبها يصير الشعر نوعا من التصوف اللغوى في دلالاته الإيحائية التي لا تعتمد على المنطق ، وإن كانت لا تضاد للعقل ، ولكنها تتجاوزه .

أما عناصر الشعر غير الخالصة - في نظر هؤلاء - فهي الموضوع أى ما يفهم من العنوان عامة ، ثم الأفكار المدلول عليها في الشعر الذي نظم في ذلك الموضوع ، ومعنى كل جملة ، والتتابع المنطقي للأفكار ، والتدرج في الدلالة على التجربة ، وتفصيل الوصف ، والمشار المثارة إثارة مباشرة : وبالجملة : جميع الأفكار والمشار والصور المباشرة ، فتلك كلها ليست جوهر الشعر ، عند دعاة الشعر الخالص ، وإن كانت - حين تنتظم في العناصر الإيحائية - تكتسب ذلك التيار المستسر الذي تحدثنا عنه ، وتندرج فيه ، وتنجذب بمغناطيسه ، فتتضافر جميعها لخلق الشعور الفريد غير المحدود ، المعتمد أولا على العناصر الإيحائية الخالصة ، وإنما يكون الحكم على الشعر على حسب ما يتوافر له من إحكام في العناصر الخالصة ، ولا عبرة عند هؤلاء بما سواها .

والسكن هل من الممكن أن تستغل هذه العناصر الخالصة بذاتها ، الواقع أن هذا الاستقلال يتنافى مع طبيعة الشعر كفن قولى يعتمد أصلا على الكلمة ذات الدلالة اللغوية ، وبدون هذا المدلول يصبح الشعر نوعا من الهذيان والعبث ومن هنا لا يمكن أن تستقل العناصر الجوهرية بذاتها بل لابد أن تصاحب العناصر غير الخالصة ، وكل ما يقال هنا هو إبراز الجانب الإيحائى — أى العنصر الخالص — وهو وحده الذى يتجاوز المدلول اللغوى كما سبق أن وجدنا عند الرمزيين . ويقول « فلوير » : « إن بيتا جميلا من الشعر لا يدل على شيء خير من بيت أقل منه جمالا وإن احتوى معنى » وهو لا يقصد إلى خلو الشعر كلية من المعنى وإنما الذى يهدف إليه من هذه العبارة هو أن الذى يسكب الشعر خاصيته ليس المعنى وإنما عنصره الخالص وإن كان الشعر بطبيعته يدل على معنى .

ومن هذا المفهوم للشعر الخالص نجد أن جانب المعنى فيه ، وإن كان ثانويا ، وأن الشعر يبلغ غاية الجودة إذا امتزج المضمون الجيد بالصياغة الجيدة « بحيث يكون كل تغيير فى تلك الصياغة ضارا بالمعنى ، فيصبح قالب الشعر محكما فى الإيحاء بالمعنى إيحاء لا يغنى فيه غير ذلك القالب ، وهذا أمر لا يتوافر إلا إذا بلغ الشعر درجة من السكمال يعز وجودها .

فإذا أمعنا النظر فى دعوة الشعر الخالص ، وجدنا أنها لا تغفل شأن التجربة ، ولا تهمل جانب المضمون كما يسبق إلى كثير من الأذهان .

ومن النقد من يرى أن الشعر الخالص ما هو إلا تقويم الفن الأدبى على أساس ما فيه من خصائص فنية تعود إلى جانب الشكل والتعبير وما يتصف به من قوة ووضوح وجمال ، ومن النقد من يرى أن الشعر الخالص « هو

المسكتفى بجمال عناصره الذاتية ، ومن ثم لا يحفل كثيرا بالموسيقا ، لأن الشعر الذى يعتمد عليها يفقد صفاءه واكتفاءه الذاتى ،<sup>(١)</sup>

\* \* \*

### الشعر من أجل الشعر :

ومن القضايا التى تفرعت عن نظرية ( الفن للفن ) قضية ( الشعر من أجل الشعر ) وهى تقوم على أساس من التفرقة فى الشعر والنثر فيما يتصل به صلة التجربة بالقيم الاجتماعية .

وقد ظلت النظرة النائية للشعر سائدة منذ « أفلاطون » و « أرسطو » حتى العصر الحديث ، وكثر الحديث عن رسالة الشاعر ووظيفته الإصلاحية ، وكيف أنه معلم للإنسانية مثل الفيلسوف ورجل الدين ، واعتبار الشاعر نموذجاً للإنسان الفاضل فى عصره .

ظلت هذه النظرة السائدة إلى أن ظهرت الدعوة إلى اعتبار التجربة الشعرية غاية فى ذاتها ، وأن كل الغايات الأخرى الاجتماعية أو الأخلاقية لا تخاق القيمة الجمالية ، ولا تبذع التجربة الشعرية ، لأن الشعر — كالفن بوجه عام — يبدأ بالشكل الخارجى للقصيدة أو بالشكل وحده تقوم القصيدة ، إن الشاعر العظيم لا يقوم بفكرته ومضمونه بل بتنميته للشكل الشاعرى تنميته تندهج فيه العاطفة بسحر اللفظ ويذوب المضمون فى هيكل الشكل لتتحول التجربة إلى قيمة جمالية مطلقة « ولن يتم ذلك إلا بالتخلص من كل هدفه ، إن تعلق الشاعر بأفكار ما — خارج فنه — ما هو إلا إفساد لفنه ، وهو سبيل إلى تزيف التجربة لاختلاطها بالعاطفة الكاذبة ، وإفساد للتأمل الداخلى الذى يؤدى إلى إبداع الشاعر ، وكما تدخلت المبادئ فى خيال الشاعر

(١) انظر : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقي : د. محمد مندور : القاهرة ١٩٥٧ .



وأحاسيسه كان ذلك مظهرا من مظاهر الكذب الفنى وإهدارا لقيمة الشعر الجمالية .

إننا نرى الشاعر فى عمله الفنى ليس من خلال الصورة فحسب بل إن شخصيته تبدو من خلال النغمة واللهجة الخاصة ، إننا نراه بوضوح من خلط ألفاظه وبناء جملته وبعث الرنين فيها ، إننا نتعرف على شخصية الشاعر من خلال هذا الشكل قبل أن تصل فكرته إلى عقولنا ، ودون أن يقول ( أنا ) إن هذه النغمات نغماته هو ، أليس هذا الشكل هو الجوهر - جوهره هو الذى يكشف ذاته دون أن ينظر إلى غيره من الأعراض التى لا تنكسبه الخاصية التى تميزه عن الآخرين .

وبوضح « أندرو سيسيل برادلى Andrew Cicil Bradley » مفهوم ( الشعر من أجل الشعر ) بقوله : « إن أى تجربة فنية هي غاية فى حد ذاتها وهي تستحق أن تستوعب ، وأن تمارس كما هي ، إذ أن لها قيمة كامنة بها قائمة بذاتها ، وهو يضيف أن القيمة الشعرية للتجربة لا تخرج عن كونها تلك القيمة الكامنة دون سواها ، وقد يكون للعصر قيمة أخرى بعيدة أو آجلة Ulterior بوصفه وسيلة من وسائل الثقافة أو تثبيت العقيدة ، طالما أنها تحمل إلى الناس نوعا من الثقيف أو تساعد على ترقية المشاعر أو تساند قضية عادلة ، أو طالما تصل بالشاعر إلى الشهرة أو تغدق عليه الثروة ، وليس هذا بضار على أى حال فى اعتقاد دكتور « برادلى » ، إلا أنه يصر على أنه لا يمكن لهذه القيمة الآجلة أن تحدد على نحو مباشر أو تحسم طبيعة القيمة الشعرية بوصفها تجربة تحقق درجة من الإشباع ، تلك التجربة التى ينظر إليها ويحكم عليها من الداخل ، إن الاهتمام بالغايات الآجلة سواء لدى الشاعر أثناء عملية الخلق الفنى ، أو لدى القارئ فى خلال عملية المداومة أو التلقى ، إنما يؤدي لانخفاض مستوى القيمة الشعرية ، لأنه يفضى إلى إحداث تغيير

( ١٠٢ - معايير الحكم الجمالى )

في طبيعة الشعر بانتزاعه من جوه الخاص به ، فطبيعة الشعر — كما يقول دكتور « برادلي » — هو ألا يكون جزءا أو حتى نسخة من العالم الواقعي ، بل يكون عالما قائما بذاته ، عالما مستقلا كاملا <sup>(١)</sup> .

وقد وجهت إلى فكرة ( الشعر من أجل الشعر ) اعتراضات تقوض الأسس التي تقوم عليها .

وأول هذه الاعتراضات هي أن هذه الفكرة تقوم أساسا على فصل التجربة الشعورية عن مكانها في الحياة ، وفي هذا إغفال لقيمة التجربة ، وبالتالي إغفال لقيمة الشعر ، فالتجربة الشعرية جزء من التجربة الإنسانية ، وهي تجربة متكاملة ، ومن هنا يجب ألا تعزل القيمة الفنية عن غيرها من القيم ، كما يجب عدم التهورين من شأن هذه القيم الأخرى ، فالتجربة الشعرية تختم الارتباط الوثيق بين الشعر والحياة الخارجية ، إن الفنان يختبئ وراء عمله الفني ، وهو وإن كان لا يبدو أحيانا فليس معنى هذا هو عدم وجوده ، والشاعر مهما حاول أن يختفي فان شعره يحمل طابعه الشخصي ، ويرى « فاليري » — وهو في القمة من أنصار الفن للفن أن كبار الأدباء مأمون إلا نسخ متباينة جدا من مواقف لها مغزاها في الحياة بدرجة لا نستطيع معها أن نفكر في أعمالهم دون أن نفكر في أشخاصهم ، ويقول « ت . س إليوت » : « إن الشاعر يتعذب قبل كل شيء بفعل حاجته لكتابة قصيدة ، ومع ذلك فهو لا يشعر بهذه الحاجة إذا لم يكن لديه ما يقول » والشاعر إنسان يكتب ما في أعماقه مما يتصل بتجربته كإنسان وما يعين على هذه التجربة ، لأن قوة القصيدة الشعرية تعتمد أساسا على التفاعل الحركي داخل الشاعر مرتبطا بتفاعله مع الحياة ، إذ ليس الشعر مجرد تلاعب باللغة ، إنه كائن حي له حياته وكيانه التي يمتد جذوره إلى حقائق في الواقع التاريخي والاجتماعي ، ومن

(١) النقد النفسي عند أ. ريتشاردز : ص : ٧٤ .

هنا يكتب الشعر فعاليته ، ومن هنا إذا ادعى الشعر ذاتيته المطلقة وقطع صلته بعلى وجوده ، فانه يقطع بذلك روافد حياته ، وحين لا يعجد الشعر إلا نفسه بنفسه وأدار ظهره للحياة فانه لن يكون شيئاً إلا العدم .



ويرد أنصار الشعر لا شعر هذا الاتهام ويقولون بأن هناك صلات متعددة تربط بين الحياة والشعر ، ولكن هذه الصلات خبيثة غير ظاهرة ، ويمكن القول بأن الشعر والحياة صورتان مختلفتان لشيء واحد ، أحدهما يتصل بحقائق الواقع — بالمعنى المألوف — وقدما تشبع الخيال إشباعاً تاماً ، على حين تشبع الصورة الأخرى — وهى الشعر — الخيال بما يتضمن من موضوعات يحلق فوقها ، وإن كانت لا تتضمن الحقيقة تامة .

فالحياة والشعر متشابهان أو متوازيان ، ولكل منهما طريقته الخاصة ، فالشعر « يقدم لنا — بطريقته الخاصة — شيئاً يعادف صورة منه فى طبيعة الحياة ، أو فى طبيعة النفس ، ولكنها صورة من نوع آخر ، نحتكم فيها إلى معارفنا أو ضميرنا ، على حين تظهر الصورة الشعرية كما هى فى عالم خيالنا الفنى وتصورنا »<sup>(١)</sup> .

وبما يوجه إلى الفكرة من نقد أنها تقرر أن التجربة الشعرية ذات قيمة شعرية بحتة ، ولا يعتد فى النظر إليها بأى قيمة أخرى من القيم الخارجية لأن ذلك يحط من قدر الشعر ، ويقيد من حرية الشاعر ، ويتنافى وطبيعة الشعر .

ويرد أصحاب الفكرة بأنهم لا ينظرون إلى الشعر والخير على أنهما

(١) انظر :

متناقضان ، لأن الشعر في ذاته نوع من الخير الإنساني ، ولكنه نوع مميز من الخير ، غايته سبر قلب الإنسان من خلال التجارب الشعرية الصادقة ، ويجب ألا نحدد القيمة الذاتية لهذا النوع الخاص من الخير بالإشارة المباشرة إلى نوع آخر .

ومن النقد الموجه لهذه القضية أنها بذهابها إلى القول بالصورة للصورة مجرد الشعر من المعنى ، فالمادة والموضوع والمضمون لا يحدد شيئاً ، والتناول هو كل شيء ، بل إن سر الفن هو أنه يحطم المادة باستخدام الصورة ، وأن القيمة إنما تقع في الأسلوب والشكل ، وهو وسيلة الاستمتاع الفني ، فليس هناك موضوع يعجز الشعر عن تناوله بخلاف الصورة .

ويرى أصحاب القضية بأنهم لا يقصدون إلى أن يكون الشعر مجرد لغة تستند إلى خصائص اللغة ، وأن يستخدم الشاعر براعته في النظم ، فهذا يتنافى مع طبيعة التجربة الشعرية ، وصدق التعبير عنها ، ولا يتفق مع طبيعة الشعر من التعرف على خلجات النفس ، ونبضات القلب ، والإمكانات الطبيعية للإنسان ومستقبله ومصيره الاجتماعي ، وتأثيراته الوراثية وأحلامه ، وطاقته ، وموقفه المبتا فيبقى في عصره ، وكل ما يعد مقوماً من مقومات حياته وسعادته في الأرض ، وكل هذا يستلزم الإيمان بالتجربة والدقة في وصفها ، والصدق في تصويرها .

ولكن الشاعر يسمو بفنه عن النفع ليتدعم التجارب النفسية والكونية ، ولا يكون ذلك إلا بتصوير التجربة لتكون سبيله إلى إثارة المشاعر الخاصة بها بوصفها معاً لا بوصفها وسيلة من وسائل اللهو أو غاية من الغايات الاجتماعية .

على أن مقومات الشعر هي السحر الفني ، وإذا تساوت قطعتان في هذا

السعر الفني ، وكانت إحداهما وصفا صادقا لتجربة حيوانية مسفة ، والأخرى لتجربة إنسانية عالمية ، فلا شك أن للثانية فضلا على الأولى<sup>(١)</sup> .

ومن هنا يفرق « برادلي » بين الموضوع والمادة في العمل الفني ، فالموضوع شيء خارجي عن العمل الفني ، وهو يقابل القصيدة التي تتكون من المادة والصورة فقابلته بالمادة خطأ يؤدي إلى الخطأ ، وإذا كان الموضوع شيئا خارجيا فلا يمكن أن تحدد به القيمة الشعرية فلا تفاوت في الموضوعات ، وكل موضوع قابل للتجربة الشعرية سواء كان نافعا أو كان ذا قيمة .

القصيد إذن هي المقابل للموضوع ، وهي مادة وصورة وهما شيء واحد ولا يمكن الفصل بينهما كما لا يمكن الفصل بين الصوت والمعنى في الألفاظ ، ومن هنا كان خطأ المتطرفين من الشكليين الذين فصلوا المادة عن الصورة ، وأعطوا القيمة للصورة على اعتبار أنها مقابلة للموضوع . وخطأ الموضوعيين الذين يعطون القيمة للمادة على اعتبار أنها مقابلة للصورة ، وكلا الرأيين خطأ — في رأي برادلي — لأن القصيدة كلا امتزجت فيه المادة بالصورة وعندئذ تعود القيمة للقصيدة لا للموضوع<sup>(٢)</sup> .

\* \* \*

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث : ص : ٤٨٤ .

(٢) انظر : الأسس الجمالية في النقد العربي : ص : ٣٩٢ .



ثانيا :

## الفن والمجتمع

الفن يستمد منابعه من الحياة ، فالفنان إنسان يعيش في زمن وبيئة ، والفن والحياة دائما في صراع وعلى الفنان أن يختار ، وهو في اختياره يعيش الألم والتمزق لأنه إما أن يستجيب لفنه فينغم على الحياة وإما أن يستسلم للحياة فينصرف عن تنفيذ عمله ، وفي هذا المعنى يقول « أوسكار وايلد » : « إن كل ما نربحه من أجل الحياة نفقده من أجل الفن » كما يقول « جيد » « وما دام الإنسان مشغولا بالحياة ، فانه لا يجد وقتا للكتابة » .

الفن شيء والحياة شيء آخر ، وعلى الرغم من الارتباط بينهما ، ومهما كان الفن مصورا دقيقا للحياة فانه مغاير لها ولا يختلط بها ، فهو ليس مجرد نقل لها أو نقش وإبراز لمعالمها .

هنا تبدو القيمة الذاتية للفن ، ولكن هذه القيمة تفقد أهميتها حين لا تكون مكملة للتجربة الإنسانية المتكاملة للحياة ، وتنعزل كقيمة عليا تمتص كل القيم أو تتجاهلها ، إن قيمة الفن الذاتية إنما تتضح حينما يقوم الفن بدوره في التجربة الإنسانية ، وذلك بأن يحميها ويهيئ لها البيئة الصالحة للنمو : حتى تؤدي دورها في الحياة الإنسانية ويكون عمل الفنان هو إبراز هذه القيم في صورة جمالية تحرك وتؤثر ، وبالتالي تتحول إلى سلوك أو نمط سلوكي ، إن الفن إذا قام بهذا الدور زداد قيمته الفنية وتبرز .

ومن هنا كانت الدعوة للفن والحياة ، الفن للمجتمع ، الفن للشعب ، الفن للقيم ، كرد فعل للرومانسية المسرفة في الذاتية والتي يعيش بها الفنان في برجه العاجي ، وكانت هذه الدعوة نداء إلى الفنان أن يهبط من هذا البرج المتعالي المتسامي المعزول إلى المجتمع إلى الناس الذين هو منهم ، وأن يكون مرآة ذات قدرة ماكسه لما في المجتمع من آلام وآمال ، وأن يقدم فنه في

نسيج من هذه الآلام والآمال وفي لغة يتفهمها ويتقبلها الناس ، ولا يكون للخاصة من القوم الذى يعشقون ذواتهم .

وهذه الدعوة وإن كان قد علا صوتها نتيجة للتغيرات السياسية والاجتماعية فى حياة البشر بعد الحروب العالمية الأخيرة . فإن لها جذورها القديمة منذ أن وجدنا « أفلاطون » يدعو إلى الغاية الخلقية فى فن الشعر ، كما وجدنا مثل هذه الدعوة عند « أرسطو » فى حديثه عن الملاحم والشعر التمثيلي ، وقد كانت النظرة الغائية هى محور النقد الأدبى عند « هوراس » وظل هذا الاتجاه سائدا فى إطار المفهوم الخلقى حتى العصر الحديث .

إلا أن هذه التفسيرات لعلاقة الفن بالمجتمع قد أخذت أعماقا بعيدة ، ومفاهيم جديدة نتيجة للمنطق العلمى والاجتماعى فى حياة الإنسانية ومحاولة تفهم طبيعة الفكر ومكوناته .

وقد وجدنا « دوركايم » يرى أن الفكر الإنسانى ليس عمرة للعمليات العقلية فحسب بل هو عمرة للبيئة الاجتماعية التى لها أثرها العميق فى السلوك الإنسانى والفكر الإنسانى ، ومن هنا يكون للفن قيمته النفسية فى حياة الجماعة لأنه وسيلة الربط الوجدانى بين أفراد المجتمع ، ولأنه نقطة اللقاء بين ذائبة الفنان وبين تموجات البيئة الاجتماعية ، وبقدر العلاقة بينهما ، وقدره الفنان على الرؤية الصحيحة ، وحساسيته إزاء ما يرى تختلف درجة التأثير الفنى فى حياة المجتمع .

كما كان لآراء « فرويد » عن اللاشعور والشعور أثرها العميق فى ربط الفن بالمجتمع ، وبخاصة بعد أن جعل مكونات اللاشعور تعود إلى منطقة الشعور المرتبطة بالمجتمع ويمدى ما يحققه أو لم يحققه الفنان من رغبات داخل إطار مجتمعه ، وهنا تتحقق الغائية من الفن إذ يؤدي دور المخدر كما يشارك الحلم فى بعض خصائصه ووظائفه .

والفنان فى رأى « فرويد » مخلوق منطو ذو نزعات غريزية تمنعه من

الملاءمة بين ذاته وبين سلوكه العلى ، وبهذا يكون العمل الفنى عمرة انقسام متكون داخل الذات نتيجة وطأة وضغوط المجتمع على الفنان فى ذاته الأولى فى محاولته التمرد على الذات الاجتماعية التى تحاصرهما ، ولهذا فان الفنان يجد فى عالم خياله ما يشبع تلك الرغبات ، فهو يحقق متطلباته المستحيلة إلى (إمكان) عن طريق (التخايل) الذى يصنعه خياله ، وفى الوقت نفسه فان الفنان عنده من المرونة ما يجعله متصلا بعالم واقعه فهناك خيط رفيع يربطه به ، وهناك مسافة تمكنه من العودة والاندماج والترابط مع هذا المجتمع .

فالفن — فى معتقده — يحقق عن طريق الوهم الرغبات المكونة فى اللاشعور ، والفرق بينه وبين الحلم أنه يقوم بعملية ارتقاء بمستوى الأحلام لتكسب طابعا إنسانيا .

« وفرويد » يتصل بفكر « أرسطو » حين يرى أن الفنان فى تعبيره عن أحلامه المحبوسة يتحرر منها أى يتطهر كما يذكر « أرسطو » .

« ويونج » يرى أن الفنان لا يتجه بإرادته إلى غايات محددة ، وإنما هو يترك الفن يقوده ، لأن الفن فى نظره دافع فطرى يتحكم فى الفنان بالرغم من أنه إنسان له غاياته ومطالبه الشخصية ، ويتحدث « يونج » عن تأثير اللاشعور الجماعى فى الفرد ، إن عالم اللاشعور لا يقتصر على مجرى الرغبات المكبوتة للفرد ، ولكن تكمن فى أعماق مناطق اللاشعور صور يشترك فيها الجنس البشرى ، والفنان فى رأيه يتمثل دوره فى المجتمع من خلال اعتباره حاملا للآشعور الإنشائى ، وممثلا للنفسية الإنسانية بصفة عامة فى الجنس البشرى ، ومن هنا لا يمكننا أن نكشف عن سر الإبداع الفنى ودور الفنان إلا بالنظر إليه كإنسان لا كفرد ، ومن ثم تتمثل موضوعية الفن ، ونتعرف على أسباب تأثيره وفعالته فى الحياة .



وهكذا ساعدت مثل هذه الدراسات على الاتجاه بالفن اتجاها اجهابيا

بالنظر إلى الإبداع الفني على أنه ثمرة من ثمرات المجتمع لا الفرد ، وأن العمل الفني  
تسكيف لميول المجتمع ورغباته وحاجاته وله جذوره التي تتجاوز فردية  
الفنان إلى كيان الجماعة ، إن الفنان يخضع في عملية الإبداع إلى عوامل  
فكرية هي جزء من النسيج الاجتماعي ، ومن هنا يؤدي الفن وظيفته في  
تحقيق الترابط بين أفراد المجتمع .

ومن ثم تبرز — من وجهه النظر الاجتماعية في تفسير الفن — غائية  
الفن التي تصبح جزءا من العمل الفني ولا يتحقق وجوده بدونها .

فالفن الذي يدرك تجريدياً لا وجود له ، والفنان الذي لا يعدو أن يكون  
فنانياً فحسب غير موجود في دنيانا ، وإنما الموجود في واقع الحياة هو عمل فني  
خلقه فنان مبدع لن يتمكن التناقض الوظيفي القائم عنده من القضاء على  
الوحدة الجوهرية ، ولهذا لا يمكن الفصل بين الفن وبين واقع حياة المبدع ،  
وليس الفنان متأملاً فحسب بل هو إنسان ، يحب ويكره ويعبر عن حبه أو  
كرهه للآخرين وبذلك تكون الغاية من الفن هي السمو بالفرد على ذاته ، بأن  
يتوحد بالجميع ، فيكون فنه امتداد المجتمع إلى موجودات الطبيعة (١) .

إن الوقوف بالبحث عند ظاهرة الجمال المطلق لن يجدي شيئاً ، لأن  
الجمال نسبي يختلف معايير من عصر إلى عصر ، فالحياة بكل جوانبها الحضارية  
تخضع لسمة التطور والتغير ، والفكر الجمالي كظاهرة إنسانية ينطبق عليه هذا  
ويخضع لعدد من المؤثرات والتغيرات ، والذوق الإنساني يختلف من عصر إلى  
عصر ومن حضارة إلى حضارة وفقاً لمقتضيات العصر وسيطرة المفاهيم السائدة  
فيه ، ومن هنا فإن معايير الحكم الجمالي ليست ثابتة بل متغيرة ، ويتضح هذا  
إذا تأملنا تطور الوعي الجمالي للإنسان ، ففي العصور البدائية كان الوعي  
حسياً فطرياً ، وقد تجسد هذا الوعي في تلك الرسوم والأقنعة والأساطير  
والخرافات التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بزمته الصوفية ومتطلباتها من الطقوس

(١) النظر : مسائل فلسفة الفن المعاصر — جويو — ترجمة سامي الدروبي . ص : ٨



وفي الحضارة المصرية القديمة نجد الوعي الجمالي يخضع لعقيدة البعث والخلود التي كانت هي الإطار العام لهذه الحضارة ومنه انبثقت وانعكست على تقاليد الفن وأساليبه ، وكان مظهر هذا هو ظهور الكتلة والفضخامة وبروزها في فن النحت ، وما تعكسه من اتزان واستقرار ، ودقة التشريح والمحاكاة ، وفي مجال التصوير برز عنصر التكوين الشكلي للصورة الانسانية الذي يقوم على مبادئ من الفن تتمثل في التسطيح والأوضاع المثالية ، ويستند الفن بوجه عام على فلسفة وقيم وقوانين ثابتة وضع أسسها الكهنة ، ومع هذا فإن المصريين لم يجهلوا الاتجاهات الفنية الأخرى ، وإنما خضعت مقاييس الفن وأسسها إلى جوهر الحضارة المصرية ، وفي هذا يقول « أفلاطون » : « إن المصريين القدماء لم يجهلوا القواعد المنظورية ، ولكنهم رأوا أن الأسلوب الذي سار عليه فنانونهم هو أصلح تعبير عن معتقداتهم وتوضيح تعاليمهم » .

وتغيرت المعايير الجمالية في العصور الإغريقية ، وتحددت الأسس الجمالية في التناسب والترتيب والاتزان ، فاذا توازت هذه العناصر اكتسب الشيء صفة الجميل ، وظهر قانون « النسب الذهبية » أو القطاع الذهبي Golden section ، كما وضعوا المقاييس المحددة والنسب الدقيقة الثابتة لجمال الجسم الإنساني .

وفي العصور الوسطى خضع الوعي الجمالي إلى سلطان الدين بما جعل للفن وظيفة تثقيفية أساسية هي تلقين الشعب روح الدين وتعاليمه ، وكان المنظور هو الفكر لا البصر ، فالأشكال في اللوحة والعناصر لا تتحدد قيمتها وجعلها وفقا لبعدها عن عين المشاهد بل وفقا لمرتبة أصحابها الدينية والاجتماعية ، فحجم الكاهن أو الملك يجب أن يكون أكبر وإن كان في مؤخرة اللوحة .

وفي عصر النهضة كانت عودة إلى نماذج الفن القديم القائم على التوازن والانسجام متمثلة في النحت اليوناني كأرقى نماذج الجمال الفني ، كما خضع



التصوير لدقة المحاكاة والتجسيم والبروز وإبراز البعد الثالث وإظهار القيم الملمسية من المعايير الجمالية والصفات التشكيلية الأساسية ، ذلك أن العودة إلى فلسفة القدماء وتغلب النزعة الفردية الدنيوية على النزعة الجمالية الدينية أدت إلى تغلب الواقعية على المثالية ، وإلى تطبيق مبادئ المنظور البصرى فى لوحات الفنانين ، وذلك بتنظيم الخطوط وتنظيم القيم اللونية بحيث تعطى الإحساس بالبعد الثالث مما يزيد من الانطباع الواقعى المجمع<sup>(١)</sup> .

وفى القرن العشرين أخذ الاتجاه التقليدى يتلاشى تدريجيا ، وظهرت اتجاهات وقيم جديدة فتعددت المدارس واختلفت الأساليب ، وازداد فهمنا لطبيعة الإبداع كثمرة للتقدم العلمى والحضارى وبذلك تغيرت المعايير الجمالية وتنوعت المفاهيم ، ولم يعد الحس الجمالى للإنسان المعاصر يتأثر كثيرا بالأعمال الفنية التقليدية .

وهكذا يتضح لنا أن فكرة الجمال المطلق الثابت ، أو النموذج المثالى المحدد للقيمة الجمالية أمر يصعب قبوله فى تناول الفن والجمال .

إن النظرة الاجتماعية فى الفن ترفض كل النظريات والفلسفات التى تنظر إلى الفن هذه النظرة التجريدية ، كما ترفض كل النظريات التى تقوم على أساس من « اللذة » الجمالية باعتبارها هى الغاية من الفن ، وهم لا ينكرون أن الفن يمنحنا أرفع « لذة » وأشهى متعة ، بل لعلها تكون أديم متعة وأقواها نستطيع الإنسانية تحقيقها ، ولكن تحديد المفهوم الفنى باللذة فيه إهدار لقيمة الفن وإغفال لوظيفته الحقة ، إذ يتحول الفن إلى نوع من التسلية أو اللهو ، وهو بذلك يتساوى فى هدفه مع أى لعبة ، ومن الممكن أن يودى دوره حل ألفاظ الكلمات الأفقية والرأسية ، والواقع أن الفن أسمى من أن

---

(١) انظر : علم النفس فى الفن والحياة : د . يوسف مراد . ص : ٣٧ .

يكون لهوا ، إذ أن وظيفة الفن الجميل لا تعطل بهذه الطريقة ، فالغاية من الفن مختلفة تماما عن الغاية من اللعب ، ويقودنا التحليل الدقيق للأصل السيكولوجي والنتائج السيكولوجية في كل من اللعب والفن إلى نتيجة واحدة : اللعب يهيء لنا تصرفا وتنغيطا ولكنه يخدم غايات أخرى مختلفة ، فللعب قيمة بيولوجية عامة بمقدار ما يكون إرهاصا بضروب النشاط المقبلة ، وكثيرا ما بين الدارسون أن لعب الطفل ذو قيمة تربوية إعدادية ، فالولد الذي يلعب لعبة حرية ، والبذات التي تهتم دميتها كلاهما يحقق استعدادا وتربية تهيء لواجبات أخرى أهم وأدخل في باب الجهد ، لكن وظيفة الفن الجميل لا تعطل بهذه الطريقة ، إذ ليس فيها لهوا أو إعدادا . . . إن الاستمتاع بالفن لا يتولد من عملية استرخاء وليونة متمطية وإنما يتولد من تكثيف كل طاقاتنا ، أما التسلية التصريفية التي نجدها في اللعب فهي نقيض تلك النزعة التي تعد ضرورة لازمة للتأمل والحكم الجماليين ، يتطلب الفن تركيزا كاملا وحالما نحقق في التركيز ونطلق العقول لمشاعرنا اللذنية وهو اجسنا محتجب عن أعيننا العمل الفني .

إن التسلية وسيلة للبعد عن الإحساس بالذات ينزع القائم بها إلى الانبساط والفرار من الواقع وقتل الوقف وملء الفراغ ، وهي نوع من الراحة والاستجمام ، وليس هكذا الفن بما يتطلب من جدية وأبعاد في التجربة الإنسانية وما يؤديه من أهداف محددة في بناء التجربة الانسانية وتنظيمها : وفي نظريات اللعب والهوى والتسلية إغفال لأهم طاقة من طاقات الفن ، أعني قوته البنائية في تكوين عالمنا الإنساني .

ونحن نسلم بأن اللعب والتسلية كان لهما شأن كبير في حياة الإنسان منذ بدائيته إلى أن أخذ بأسباب الحضارة ، لما للعب من أثر في السلوك الإنساني

بالتخفيف من ثقل الحياة الجادة وما تتسم به من رثابة وتكرار وإرهاق للجسم وتحطيم للأعصاب ، فوجد الإنسان في اللعب والتسلية حاجته من الاستجمام وتجديد قواه للبقاء على صحته ومداومته للإنتاج ، ومن هنا عقد الباحثون الصلة بين الفن واللعب ، وحاولوا أن يوضحوا طبيعة الفن برده إلى وظيفة اللعب ، إلا أن حجج هؤلاء لا تعدو أن تكون حجبا سالبة لأن الغاية تختلف كما سبق أن ذكرنا ، وإذا كان الفن يثير انفعالا فان الجهد الذى يبذل فيه لإثارة الانفعال إلى مسارب النفس الإنسانية إنما يقصد به تحقيق منفعة ، في حين أن إثارة الانفعال في اللعب والتسلية فهو لا يقصد به تحقيق منفعة وإنما يتحول إلى متعة على اعتبار أنه شيء قيمته في ذاته «ولاشك أن النظريات النقدية التى تبنى آراءها على حقيقة أن المتعة فى حد ذاتها هى الهدف الأساسى لأى نوع من أنواع النشاط ، لاشك أنها نظريات خاطئة ، فلكل نشاط مهما كان هدفه الخاص به ، وصحيح أن المتعة قد تتحقق فى معظم الحالات بعد الوصول إلى هذا الهدف وإنجازه ، غير أن هذه مسألة مختلفة تماما عن القضية التى يثيرها النقاد هموما ، فاذا قرأ إنسان ما قصيده بغرض اجتناء المتعة التى سوف تتمتع إذا ما نجح فى هذه القراءة ، فان سلوك هذا الإنسان ليس قويا على أى الحالات ، فالحقيقة أن القصيدة فى حد ذاتها هى ما يجب أن يثير اهتمامنا ، وليس النتاج الفرعى الذى تثيره عملية النجاح فى القراءة ، إن الخطأ كل الخطأ هو أن نوجه اهتمامنا وانتباهنا ، بحيث نضع مسألة الحصول على المتعة فى مقدمة كل الأغراض الأخرى ،<sup>(١)</sup>

الفن أسمى من أن يكون متعة، ولكن المتعة والتعظيم والأخلاق جزء جوهري من العمل الفنى ومن هنا يرتبط النتاج الفنى بحياة الجماعة ، ويؤدى دوره التثقيفى فيها بحذر ومهارة حتى تتفتح الفروق بين التجربة العلمية والتجربة الفنية .

---

(١) النقد النفسى عند ١٥١٠ . ريتشاردز : ص : ١٥١

وقد سبق أن ذكرنا بأن العلم يقدم لنا تنظيما في الأفكار ، والأخلاق تمنحنا تنظيما في الأعمال ، والفن يعطينا تنظيما في تبين المظاهر المرئية والملموسة والمسبوبة ، وقد كانت النظرية الجمالية بطيئة في إدراك هذه الفروق الأساسية وتبيينها بوضوح ، إن العالم بهم بالحقيقة التجريبية للشيء لا الرؤيا المتصورة ، ومن أجل هذا يقارن بين الأشياء متخذًا الملاحظة والاستقراء ليقبين الفروق المميزة للأشياء ، وقد يتجاوز العلم الحقائق المادية للأشياء إلى البحث عن أصولها الأولى كما يفعل ( الجيولوجي ) في تفسيره للقوانين العلمية العامة التي أوصلت الأرض إلى شكلها الحالي وما هي عليه ، وهذه العلاقات التجريبية وهذه المقارنات في صنوف الحقائق ، وهذا البحث في العلاقات العلمية - كل هذه أمور لا وجود لها عند الفنان ، إن الفنان بدخوله دائرة الفن لا يسأل : لأجل أي شيء وجد هذا الشيء ؟ ، ومن أية علة ؟ إذ أن التجربة الفنية تقف أمام صور الأشياء وراء وجودها وطبيعتها وخصائصها التجريبية ، وهذه العناصر ليست ثابتة وإنما تبرز نظاما متنقلا يكشف عن أفق جديد من آفاق الطبيعة والحياة ، ولذلك فإنا لا نستطيع أن ندرك المعنى الحق والوظيفة الحقة للفن إلا حين ترى الفن اتجاهًا خاصًا أو توجيهًا جديدًا لأفكارنا وأخيلتنا ومشاعرنا . وإذا كان المنحت والرسم يجعلاننا نرى العالم المحسوس بكل ما فيه من غنى وتنوع فإن الشعر هو الذي يكشف حياتنا الذاتية ، والشاعر هو الذي يبرز إلى النور تلك القوى اللا محددة التي لا نملك عنها إلا فكرة غامضة غائمة ، مثل هذا الفن ليس نسخة مزورة أو فضله من حياتنا الداخلية ، وإنما هو عرض أصيل لها .

إن رؤيانا الفنية لحقائق الكون والحياة فيها غنى وتنوع ومعرفة ، ولو نظرنا إلى الأدب ذلك الفن الإنساني الرفيع لوجدنا أنه لا يمكن أن يكون وسيلة للمتعة واللهو أو تزجية الفراغ عند إنسان يحب نفسه فعصب ويعيش منعزلا ، بل إنه بمثابة رسالة في نظر الأديب ، ولا بد أن تكون له



غاية في نشدان الحقيقة التي يسعى إليها الإنسان ، ورسالة الأدب التي تتمثل في الحق والخير ونشدان السعادة وهي غاية الحياة الإنسانية لا يهدف إليها الأديب من أجل ذاته فحسب بل لذاته من خلال الجماعة التي ينتسب إليها ، والإنسانية التي هو جزء منها ، ومن هنا تتضح رسالة الفن في بناء الحياة .

وتبدو هذه الاجتماعية لوظيفة الأدب عند الرومانتيكيين في إطار الانطوائية الفنية وعبادة الجمال لذاته والعزلة العليا يقول « لامارتين » : « إن مهمة الشعر هي نشر الحب والحقائق والمنطق وعواطف الدين والحماسة بنشوته بين الشعوب » ويرى « هوجو » : « أن الفن للفن يمكن أن يكون جيلا ، لكن الفن للتقدم أجهل » والشاعر يأخذ الأرواح على عاتقه ويعرف أنه مسئول عنها ولا يريد أن يطلب إليه الجمهور حسابا عما علمه في يوم ما »

وقد مارس كل من « دوماس الابن » و « جورج صاند » نفس المذهب فكتبت « صاند » تقول : « إن الفن اجتماعي بالضرورة » وكتب « دوماس الابن » يقول : « إن كل أدب لا يأخذ في اعتباره نواحي السكالم والنصح بالأخلاق والمثل العليا والفائدة » باختصار أدب مريض ، يولد ميتا »

وطبيعي أن الفلاسفة التحرريون مثل « برودون » ، « وسان سيمون » « ولوى بلان » « ولامنيه » يتجهون مثل هذا الاتجاه باعتبار أن « العالم يتحلل ويدب .. ويلقى دين المستقبل أضواءه الأولى على الجنس البشري الذي ينتظر وعلى مصائره المستقبلية ... ويجب أن يكون الفنان نبيا » <sup>(١)</sup> وهذا ما عبر عنه « تولستوى » في روايته ( آنا كارنينا - Anna carnine ) بقوله : « إن الحياة عامة عبارة عن حالة من التقدم ، وإتمام عشر رجال الأدب تقوم بالدور الرئيس في هذا التطور ، وإن وظيفتنا نحن ~~معشر الفنانين واليهود~~ »



هي أن نتقّف العالم ، ولكن يحال بيني وبين إبراز هذا السؤال الطبيعي :  
« ما عساي أكون ؟ وما الذي يتعين علي أن أعلمه الناس ؟ . وقد أوضح لي  
بعضهم أنه من العبث أن نعرف ذلك ، وأن الفنانين والعلماء يعلمون الناس  
دون أن يدركوا الكيفية التي يعلمون الناس بها » (١) .

وتطورت النظرة الاجتماعية إلى رفض كل انعزالية في الفن ، وإلى النظر  
إلى أن الفن تابع من الحياة نفسها ، وهو نشاط اجتماعي ، بل هو الحياة نفسها  
في شكل مركز .

إن وظيفة الفن هو أن يعمل لخدمة المجتمع الذي لم يخلق من أجل الفنان  
وإنما خلق الفنان من أجله وتناج الفنان ليس ثمرة جهوده الذاتية وليس  
خاصا به وإنما هو مامل مشترك بينه وبين الآخرين .

ومن هنا يبدو الارتباط المعنوي والمادى بين الفنان والمجتمع .

ويرى بعض المعاصرين أن ارتباط الأدب بالمجتمع إنما هو ارتباط  
( ميتافيزيقي ) أكثر منه سياسي ، فهم يتساءلون عن مصير الجنس البشري في  
مجموعه ، وقد نبذوا التحليلات السيكولوجية ودقائق التأمل الذاتي في الوقت  
الذي تحدونا فيه مشكلات أكثر خطورة ، يقول « مارو » : « إن القصة  
الحديثة في نظري وسيلة لتعبير مميز عن مأساة الإنسان لا وسيلة لإلقاء  
الضوء على الفرد » ونجد نفس الرأي الذي يرفض الفردية الجاهلية وبنفس  
التعبير عند « ألبير كامو » : « ليس الفن في نظري استمтата هزيلة ، بل هو  
وسيلة لتحريك أكبر عدد من الناس بأن يقدم لهم صورة مميزة للآلام ،  
والسعادة العامة » فإذا كان لدى الفنان ما يمكنه من الابتعاد عن الدخول في

---

(١) مقالات في النقد : ماثيو أرنولد . ص : ١٩٣ ط : الدار المصرية للترجمة والنشر

المركة فانه لا يستطيع أن يعتمد عن أن يشهد بما يرى، ويؤكد «جول رومان» هنا « أن الأديب يجب أن يكون شاهدا على عصره » والإدلاء بالشهادة . . . أول واجبات الأديب ، على أن كل من يهرب منها يخون مهمته الطبيعية في الحياة وعلة وجوده هو ، ويمكنه أن يكون ( رجل أدب ) لا أدبيا (١) . فالن الذي يتجاهل بصف حاجات الجماهير ، ويباهى بأنه لا يمكن أن تفهمه إلا النخبة المحدودة ، هو الذي يفتح الأبواب على مصراعها أمام السخافات التي تنتجها صناعة التسلية ، فيقدر ما ينزل الفنانون والكتاب عن المجتمع ، بتدر ما ينصب على الجمهور من التفاهة وسقط المتاع (٢) .

وليس معنى الربط بين الفنان والمجتمع انفصال مشاعره الذاتية وحرمانه من التعبير عنها لأنه حين يعبر عن شخصيته في إطار صلته بالآخرين وتفاعله مع مجتمعه يكون قد حقق احترام ذاته ، لأن العواطف الإنسانية تتصف بالسمو بقدر ما يدخلها من تهذيب حتى تتوافق مع متطلبات المجتمع ومدى تقبله لها ، أما العواطف الشاذة البعيدة عن السمو فهي التي تتعارض مع الحياة لأن الحياة تسعى دائما إلى التقدم والسمو ، فاذا كان الفن لا يتصف بهذا السمو يكون ضد الحياة ، ومن هنا فان الفنان الحق مهما حاول أن ينزل فانه لا بد وأن يرتد عضويا إلى مجتمعه ، ويكون الفنانون بذلك كالأنبياء « وكان الملهمون جميعا يعزلون لتمتلى أنفسهم بالجميل ، ثم يعودون ليصبوا هذا الجديد في أسماع الناس » (٣) .

ومن هنا يتضح المفهوم الخلقى للفن الأدبي ، فالشعراء وحدهم وليس المواطنون الذين يضعون أسس الأخلاق التي نادى بها « شيللى » Shelley

(١) انظر : بحث في علم الجمال : ص : ٤٧٣ ،

(٢) انظر : الاشتراكية والفن : ص : ١٥١ .

(٣) فلسفة وفن : د . د . زكي نجيب محمود . ص : ٤٠٠ .

مرارا (١) . ومعنى الأخلاق في الشعر على حسب ما يرى هو التسامي بالحياة وحمل الشعر من عالم ضيق إلى عالم إنساني - فليس الشعر مجرد شجرة مجردة منتعشة في مكان خيالي بل إنه بحق مرتبط بالإنسان وحياته .

إن اتصال الفن بالحياة يكون حين يعبر إنسانيا عن الإنسان بمعناه العام محافظا في الوقت نفسه على ما للأداء الفني من وسائل فنية تتساق معه ، وليس معناه أننا نود المبالغة في الإطار على حساب المضمون ، فأننا نؤمن بأن أولئك الذين يرصفون الألفاظ ويمسقونها بتلك الموسيقى المصطنعة الميتة التي تقشرت من اللحاء من السطوح ، بينما موسيقى الحياة تتصاعد بسمفونيتها الخلاقة ، أولئك ليسوا إلا عالة على الشعر وليسوا إلا يهودا للكلمة والحرف (٢) .

لقد أصبح الفن مرتبطا بعجلة الأحداث وأعطى للكلمة وظيفة جديدة ولم يعد الفن استكشافا لأغاز الوجود ، بل أصبح استكشافا لتناقضات المجتمع ، وفي هذا يقول « برخت » : « لم يعد للشاعر من حق في الحياة إلا إذا وضع نفسه في خدمة التغيير الثوري عن طريق الاشتراكية ، ولم يعد له الحق في التعبير عن عواطفه الذاتية ، بل صار واجبه أن يعبر عن مشكلات المجتمع ، وتحولت عملية الخلق الفردي إلى عملية جمعية تهدف إلى تغيير الظروف الاجتماعية » .

إنه يستطيع الآن أن يتحدث في نغمة جديدة ويكتب بأسلوب جديد يعمل فيه « بنصيحة » « لوثر » التي يدهو فيها إلى النظر إلى أم الشعب ، البؤس

---

(١) مبادئ النقد الأدبي • ترجمة • دكتور مصطفى بدوي ص ١٠٧  
مطبعة مصر •

(٢) انظر : الشعر العربي الحديث • جليل كمال الدين • ص ١٢٤ • بيروت •

والتعاسة والثورة ، تصبح مؤلفات تستحق أن تكتب عنها السوناتا ، ويؤلف عنها النشيد ، العمال البسطاء والمكافحون من أجل القوت اليومي ، يحتلون القادة والملوك والنبلاء<sup>(١)</sup> .

إن اللحظة الغائية حتمية في التعبير اللغوي والفني ، وفي كل عمل كلامي وفي كل خلق فني نجد مبنى غائيا ، ولا يخلو من هذه النزعة الغائية العامة في الفن أي نوع فني حتى القصيدة الغنائية ، فالشاعر الغنائي ليس امرءا يتعلل بإظهار مشاعره ، فان سيطرة العاطفة وحدها مرض نفسى (سفنتالية) لافن ، والفنان الذى ينهمك فى متعته أو فى تمزج (بهجة الحزن) ، لا فى تأمل الأشكال وخلقها يصبح امرءا منخوب النفس (سفنتاليا) ولذلك نكاد لا نعزو إلى الفن الغنائى شحنة ذاتية أكثر مما نعزوه منها إلى الأشكال الفنية الأخرى ، ذلك أن الفن الغنائى يحوى نفس النوع من التجسد ونفس المساق من اتخاذ الموقف الموضوعى .

\* \* \*

ومن الواضح أن المفهوم الاجتماعى للفن ليس معناه أن يتحول الفن الأدبى إلى صياح أو خطابة تعتمد الإقناع متعمدا على العامل العقلى وحده دون التأكيد على التجربة الذاتية للفنان . وإنما معناه أن غاية التجربة الأدبية اجتماعية ، وهى « تصوير حالات الإنسان - موضوعيا - فى مجتمعه أو أسرته للكشف عن مقوماته العاطفية والفكرية ، بغية التحكم فيها وتوجيهها ، وبقتضى التصوير الكامل للتجربة الأدبية أن يتنبه المجتمع على قراءتها - دون تعليق مباشر من الكاتب - إلى تلافى ما يهدده من أخطار ، والقضاء على ما فيه

---

(١) انظر : مقال للدكتور عبد النصارى مكوى . مجلة الفكر : مايو ١٩٦٤ .



من مواطن نقص ، وفي هذا يتعاون الكتاب في تصويرهم الفني مع العلماء والفلاسفة ، في بناء مجتمع خيروتصوير التجارب الانسانية تصويرا فنيا على هذا النحو أقوى إقناعا - بما تتضمنه من مثل إنسانية من سوق هذه المثل تجريديا في نظريات الفلاسفة والعلماء الاجتماعيين ، ثم إن هذا التصوير يجعلها أكثر رسوخا في الوعي العام ، وأعظم شيوعا ، وفي هذا تتجلى رسالة الأدب ويعظم خطره « (١)

فالأدب الجماعي الذي يعبر عن عاطفة مجموعة بأسرها لا بد وأن تكون وراءه عاطفة الأديب الشخصية التي تستولى عليه فيعانيها معاناه ذاتية .

فالجماعية لا تنفي الذاتية ، بل إن جميع العواطف في العمل الأدبي هي عواطف فردية استوائت على الأديب نفسه ، وكان استيلاؤها عليه من القوة والحرارة بحيث دفعه دفعا إلى التنفيس عنها في صيغة فنية يحاول بها أن يثير نظيرها في غيره من الناس .

فإن لم تكن العاطفة من هذا الطراز ، لم يكن الإنتاج أدبا صحيحا ، مهما يكن من تحقيقه لأهداف أخرى قد تكون في خد ذاتها نبيلة ، ومهما يكن من موافقته لنظرة مجتمعه أو خدمته لقضاياه العادية « (٢) إن أبداع حقيقة شاعرية هي التي تتحول فيها الحقائق إلى جمال من خلال اندماجها بعاطفة الأديب ، وتغليفها بسحر لفظه ، وبهذا فإن أشد المبادئ قدرة على الإقناع لا تكفي وحدها لإنتاج عمل فني ، وليست القصيدة صياحا ، كما أن القصة ليست تقريرا اجتماعيا أو تحقيقا صحفيا إن الفن لا بد أن يرتفع

---

(١) قضايا معاصرة في الأدب والنقد : ص ١٢٨

(٢) وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانقسام الجمالي . د . محمد النويهي ص ٩٣  
طه الرسالة . ١٩٦٦



فوق الأحداث حتى يهيمن عليها ولن يكون ذلك إلا من خلال شخصية الفنان ، وبحيث يكون فنه انعكاسا لشخصيته .

ومن ثم كان لابد أن يكون الموضوع الذى يتناوله الفنان محركا لعواطفه ، ولابد أن يكون الفنان مزودا بحاسة فنية تمكنه من إدراك الحقائق التى لا يشترك فيها تفكيره المنطقى وهى الحقائق الوجدانية الحيوية التى تجعل من الموضوع باعثا للحياة الواقعية فى الفن ليست هى التصوير الحرفى ، أو النقل الحرفى بل إن الرؤية الفنية تحيل الظاهرة الطبيعية إلى فنية تصور الواقع ليس كما هو وإنما كما تراه المحيلة الفنية للمبدع .

ومهمة الفن هى أن يقول لا أن يعيد القول ، وأن يفعل لا أن يعيد الفعل ، وأن يخلق لا أن ينقل ، وعليه أن يتعد خلال عملية الخلق تدخل أى عنصر أجنبى فى الدفعة الإبداعية .

وليس معنى هذا هو الفهم بين عالم الفن فى هذا الواقع ، لأن الخلق يعطى الواقع نراء وبعدا من خلال شخصية الفنان التى هى . . تشكيلات لعناصر حقيقية فى النفس البشرية وأوضاع حقيقية فى الحياة البشرية ، ومشكلات حقيقية فى تجارب البشر يجمعها الفنان ويؤلف بينها ويعطيها وحدة ينفذ بها إلى جوهر الحياة ولبايها فيجمع فيها أقوى طاقات هذه الحياة ويبلغ بها تمام كمالها . وهذا كله ينبع من استمداد الفنان من الحياة نفسها وتعمقه التوغل فيها ثم قدرته على تركيزها وتجسيما وتكثيفها .

فإخلاص الفنان لفنه يقوم أساسا على إخلاصه لواقعه الاجتماعى بمعاشته له ، ووعيه الوهمى الكامل بما يدور فيه من خلال رؤيته البقطة الذكية التى يدرك بها أنواع الصراع من حوله ، وبهذا يتحمل مسؤوليته التى تنبع من وجدانه الشاعرى .

وهو إذ يفعل ذلك يجعلنا لا نحس آراءه مبتسرة مفروضة علينا فتكون أشبه بالشجى في الخلق ويكون أقرب منا وأكثر فعالية فينا وأعظم دفعا لنا إلى الأمام .

فإذا كنا نطالب الأديب اليوم بالمضمون الاجتماعي فلسنا نريد أن نضطره إلى ذلك اضطرارا ، وليس من حق أحد عليه أن يجبره على لون معين من الكتابه ، ولا أن يلزمه برأى خاص من الآراء ، وإلا استعالت عليه عملية التمثيل اللازمة لفعالية أدبه ، وانقطع هذا النوع من التعاقد الذي يقوم بينه وبين المجتمع وضاعت غاية الالتزام الذي نشده<sup>(١)</sup> .

\*\*\*

وفي إطار من العلاقة بين الفن والمجتمع يتعدد مفهوم قيمة العمل الفني على اعتبار أن المجتمع هو موضوع التفكير لا مصدر التفكير « فالمرء يقوم حيناً أن مشكلته هي في نفسه ، بينما تكون غالبا في مجتمعه بقدر ما هي في نفسه ، أو بالأحرى إنها انعكاس لذاته في المجتمع ، أو انعكاس للمجتمع في ذاته ، والعالم الاجتماعي يطغى على نفس الشاعر ، ويفرض عليها قيما وحدودا تشعرها غالبا بالقسر والعبودية ، وقد يرفض الشاعر الحدود الاجتماعية ويتنازع معها دون أن يتخلى عن يقينه ووجدانه الخاص ، ولعل أهم مظهر من مظاهر التنازع بين الفرد والمجتمع يبدو في المفاهيم والقيم الأخلاقية والترجع الفاجع بين الخير والشر بين السلبية والإيجابية ، ولا بد للأديب من أن يعنى بهذه القيم ويعبر عنها بصورة مباشرة أو غير مباشرة لأنها ترتبط ارتباطا صحيحا بسعيه إلى تحقيق ذاته وتقرير مصيره في عالم تعصف به الشكوك والريب ، ويتخاضع فيه الوجدان الذاتي الخاص مع الوجدان الاجتماعي العام<sup>(٢)</sup> .

(١) انظر : د . أحمد كمال زكى : مقال عنوانه ( المسئولية الأدبية ) مجلة الآداب . ١٩٥٤ .

(٢) نماذج في النقد الأدبي : إيليا الحاوى : ص : ٩٧

## حرية الأديب :

ويتصل هذا بالحديث عن ( حرية الأديب ) ، فإن تحديد مفهومها يختلف في المجتمع الديمقراطي عنه في الدولة المستبدة ، فالحرية في المجتمع الديمقراطي هي حرية يستطيع الأديب أن يقول ما يشاء في ظلها من حيث رغبته في الارتباط أو عدم الارتباط بهدف ما ، بل له مطلق التصرف والإرادة المختارة ، ويقابلها في الدولة المستبدة القسر والإلزام نتيجة للاستبداد والقهر وسلب الحريات ، وينتهي هذا في مجال الفكر بالسيطرة على الفنون والآداب .

والأدب لا يزدهر إلا إذا نعم بالحرية ، وفي ظل الحرية لا تعارض بين الالتزام بهدف ما وبين حرية الأديب ، فالأدب الملزم من وجهة نظر الاشتراكيين وليد العطف والرحمة والغضب للحق ومناجزة الظلم والمشاركة العاطفية ، في حين أن أدب البرج العاجي وليد الانطواء على النفس والاستغراق في الأنانية ونضوب خوالج النخوة والمروءة والنجدة ، ومن الواضح أن السجاياء الأولى ليست إلا سجاياء الحرية والانطلاق بينما الخصال الثانية خصال الرق والانزواء<sup>(١)</sup> .

ومفهوم الحرية عند الماركسيين يجب أن يكون واضحا في صورة مادية لا صورة وهمية ، أي أن يكون هذا المفهوم مرتبطا بالأساس الموضوعي الواقعي « إن الحرية التي تقوم على قاعدة مادية مجرد الحرية ، الحرية كسكرة تشبه زهرة بدون جذور وتربة ، فهما كانت رائعة الجمال فإنها سرعان ما تذبل بكل تأكيد وتجف ، إن الإنسان لا يعمر بنفسه حرا إلا إذا توافر لديه الأساس المادي لتحقيق أهدافه ومساغيه<sup>(٢)</sup> » .

---

(١) والآن مارسالة الأديب : محمد مفيد الشوباشي . النقاية - العدد ٦٧١ سنة ١٩٥١ .  
(٢) بوهستنك وياخوت - عرض موجز للمادية الديالكتيكية - موسكو دار التقدم ١٩٤٧ .

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية ترى أن الأدب الملتزم هو الذى يصور شقاء الطبقة الدنيا من المجتمع ، ويرفع صوت مسخطها فإن الواقعية الماركسية ترى أن الأدب هو الذى يصور كفاح المجتمع لنيل الحرية ودفعه إلى التقدم وتعريف المجتمع بمواطن قوته وضعفه ليتمكن من مضاعفة قوته ومعالجة ضعفه ليسير قدما فى طريق التطور والتقدم ، ومن هنا يبدو الفارق بين الواقعية الاشتراكية وبين الماركسية ، فالأولى تعتبر الأدب عامل هدم والثانية تعتبره عامل هدم وبناء فى وقت واحد .

ويرى الملتزمون أن الحرية بمفهومها المطلق ما هى إلا عوامل هدم وتخریب ترك فيها هـورا بكابوس مرضى وبأذى يصيب حواس الإنسان وعقله . . . حيث يجرى تشجيع حركات تحمل بين طياتها سم العدمية ، وترى إلى إعداد المفسدين والقتلة من كل نوع مستخدمة فى ذلك الدولار والفرنك ، وطبعى أن يكون التصوير التحريرى هو العدو الأول لهذا الاتجاه ، الذى يقابله واقعية التصوير الهادف إلى رفع المستوى المعنوى والروحى للكتل الشعبية .

إن الأديب مهما أجاد الوصف والتصوير دون المشاركة البناءة بالفكر والعاطفة فى القضايا الأخلاقية والاجتماعية والوطنية والسياسية فهو لا يعدو أن يكون نوعا من اللهو ، فليس الأديب الذى يفرق نفسه فى التأمل الجمالى فى عالم الوم ، وليس الشاعر هو الذى لا يحس آلام أهله وقضايا وطنه لينشق الصور الفنية فى وصف عاصفة هو جاء أو ضلال هادر ، أو نهر متجمد ، أو قطرة ندى على بستان فارس ، أو ينقاد وراء غريزة جامحة ، أو تجربة ذاتية لا علاقة لها بمصير الإنسان ولكن الأديب هو الذى يصور الحياة بأبعادها الوطنية والقومية والإنسانية ، فالشعر ليس تخيلا وهميا وإنما هو تخيل وإدراك وإذا كان التخيل الجميل يرفعه إلى عالم الوم فإن الإدراك يربطه بعالم الواقع



والحس ، ومن الاسراف في الفن أن تفصل المعالجة الفنية عن الموضوع ، لأن الشاعر إذا خلق في الأجواء البعيدة عن الواقع ، وفي قضايا عصرة وأحوال أمته كان شاعرا غيبيا ، بل شاعرا أنانيا لا يفكر إلا في نفسه ، أما الشاعر الذي يهزه الاعتداه على مدينة ، فيتألم من أنين الجرحى في العوارض الصامتة ، ويتغنى بحماسة المدافعين عنها ، ويمجد هجاءاتهم وبطولتهم ، ويعمل على إثارة النخوة والعزة في نفوسهم ، أو يدافع عن الحق والتقدم والسلام العام ، فهو شاعر وطني أو إنساني ، أو قل إن شئت إنه شاعر « غربي » أو « ملزم » يفكر في إسعاد بني الإنسان أكثر مما يفكر في إسعاد نفسه <sup>(١)</sup> .

ومادنا قد أوجبنا على الأديب أن يحس آلام مجتمعه ، وأن يهدم ليبني فانه بذلك يمارس وظيفته الاجتماعية في تحقيق حياة أفضل وإنسانية حرة يحدوها الخير والحق والجمال .

وهذه الغاية الاجتماعية للأدب توجب على الأديب أن يكون سياسيا بالمعنى القوي للسياسة ، أي سياسة الكفاح الوطني والاجتماعي المهادف إلى تطوير الحياة ، وتحقيق التعاون الإنساني .

وهكذا يجب أن يتحدد مفهوم الحرية بهذه القيم الاجتماعية حتى لا تكون وهما يبعدها عن الواقع وإغراقها في عالم الرؤى والأحلام ، كما هو شأن الرومانتيكية الموهلة في الوم ، وبهذه القيم تتخلص الحرية من قيود الوم وسلبياته ، وتكون عاملا إيجابيا في تطوير الحياة ورفع شأن الإنسان ، ودفعه إلى بذل الجهد والكفاح عن طريق العمل والصراع من أجل ما يصبو إليه من خلاص .

إن الحرية تفقد كل قيمة لها في التجربة الأدبية إذا وقف الأديب عند

---

(١) انظر : اتهامات النقد الحديث في سورية : دكتور جميل صليبا . ص : ٢٢٨ .



حد إثارة العواطف الفردية المحمّنة ، وإغراق القارئ في سلبياته بوصفه فردا في مواجهة الجماعة التي تحيط به ، ويخاطب رغباته الخاصة كفرد ، وبذلك تكون القراءة وسيلة من وسائل العزلة ، وانفصال بالقارئ عن الحياة .

كما أن الحرية تفقد معناها الإنساني إذا سخر الأدب لغايات مذهبية أو حزبية لأنه بذلك يكتسب قيمته من خارج نطاقه لا من الداخل ، ونحن إذا فرضنا على الأدب أي غاية سياسية أو اجتماعية معينة انقلب إلى نوع من الدعاية . ومن هنا كانت الدعوة إلى أدب وفن حزيين دعوة جبرية لا تتفق وطبيعة الأدب ، وقد نادى بها « لينين » حين أخذ يتساءل بعد أن طرح مبدأ الأدب الحزبي : « هل أنت حر في علاقتك بالناشر البورجوازي أيها السيد الكاتب . حر في علاقتك بالجمهور البورجوازي الذي يطالبك بمحدث الأدب المكشوف في الروايات واللوحات وبالبقاء كبديل عن الفن المقدس الرائع .

وانتهى هذا التساؤل إلى الصيغة القائلة : « فليسقط الكتاب الآحزبيون فليسقط سادة الأدب الفائقون !! على الإنسان أن يصبح جزءا من القضية العامة للبرولتاريا ، عليه أن يكون المسار والترس في آلة ديموقراطية اجتماعية كبيرة واحدة تتحرك بالطليعة الواعية سياسيا السكاملة لجميع الطبقات العاملة »

وانتهى الأمر إلى التهديد والوعيد على لسان « خروشوف » الذي قال : « علينا أن نعترف أيها الرفاق أن بعض كتابنا وفنانينا يفقدون بين الحين والحين قدرتهم على التحمل ويشطحون ، إنهم يفسرون مهمات الأدب والفن تفسيراً غير صحيح ، ويصورونها في ضوء زائف ، إنهم يدعون أن على الأدب والفن ألا يتناولوا سوى أوجه القصور ، وأن يبحثوا أساساً عن الجانب الأسوأ من الحياة ، وأوجه النقص ، وأن يشجها كل الإيجابيات ، ومع

هذا فان الايجابى الجديد والتقدمى ، هو المهم فى الواقع المتطور السريع للمجتمع الاهتراكى .

ان الأدب الحزبى الذى يتعاز نحو الدعاية وينخضع للتوجيه ، وترسم له شعاب الفكر ما هو إلا ثمرة من ثمرات الحجر على الحرية ، وصب الادباء والفنانين فى قالب محدد لا يلبث أن ينتهى بهم إلى نضوب ينابيع شاعريتهم . وفقد كل قدرة على الابداع .

نحن لا نمانع أن تكون للعمل الأدبى دلالة سياسية . ولكن الذى نرفضه أن يتحول هو نفسه إلى سياسة أو لعبة سياسية فى مقابل اللعبة الجمالية . فهذا كله انحراف بالأدب وتحويله إلى أدب لا يبعث على الاحترام لأنه تحول إلى تقارير خالية من نبض الحياة وانعدام الرؤية .

حقيقة إن الحرية المطلقة عبث ، والإكراه على التقييد بآراء خاصة ومعتقدات خاصة إهدار لشخصية الفنان . ومن العبث أن تفرض على الفنان أى موضوع أو فكر لا يؤمن به ولا يحرك عواطفه ومشاعره .

ومن هنا كان لابد من الالتزام بمبدأ أو فكرة على أن تكون هذه نابعة من أعماق الأديب منبعته عن إيمانه بها دون قهر أو إكراه حتى تتحقق التجربة الذاتية للأديب وبدونها لا يكون أدبا .



الباب الثاني

الفكر الجمالي عند العرب

# تمهيد

ونتساءل هنا : هل للنقد العربى فى مراحل التاريخيه أسس فلسفيه ومذاهب جماليه قام عليها ؟

وقبل أن نجيب على هذا التساؤل يجب أن نغير إلى ماسبق أن تناولناه من أن النقد الأدبى عند اليونان قد وضع فى جملته فى إطار من الفكر الفلسفى ، أو تناوله الفلاسف كجزء من النظرية الفلسفيه العامه ، ومن هنا كانت أهم قضايا النقد عندهم هى تلك التى تتعلق بعملية الخلق الفنى ، أو بمعنى آخر صله الفن بشخصيه صاحبه وكانت تلك القضية هى المركز التى دارت حوله مذاهب الفكر الأدبى والتى كانت ولا يزال لها دورها فى معايير الأدب العربى على مر العصور ، وكان لابد من الوقوف عندها لإلقاء الضوء على تاريخ النقد العالمى ومساره واتجاهاته الفلسفيه والجماليه .

كما يجب أن نشير هنا إلى أن هذه الفلسفات التى دار فى فلكها النقد الأدبى عند اليونان كانت تتفق مع طبيعه الأجناس الأدبيه عندهم التى ارتبطت ارتباطا وثيقا بمعتقداتهم الدينيه ومعبوداتهم التى ألهمت الأدباء ، فقام نتاجهم الفنى حول الآلهه ، ووضعوا القصص والأساطير حول حياتهم الخاصه وصراع البشر معهم ، فكانت أعمالا تبرز معالم البطوله وأساطير تحكى أعمال الأبطال وكفاحهم فى سبيل المجد .

ومن هنا كانت سيطرة الشعر القصصى والتمثيلى على الأدب اليونانى (١)

---

(١) راجع : قصة الأدب فى العالم : ١٠ / ١٦٠



وقد دارت قضايا النقد الأدبي ومسائله في جملتها عند اليونان حول هذا  
من الجنس فنون الادب .

\*\*\*

أما الشعر عند العرب فهو شعر غنائى ذاتى يقوم على ثورة العاطفة وحدة  
الوجدان ، فلا يكاد يترك الشعراء شيئاً إلا ويفثون فيه من عوامقهم  
ومشاعرهم .

ومن ثم كان الخيال عند اليونان خيالاً كلياً يعم النص الأدبى كله كوحدة  
متكاملة ، والخيال عند العرب خيال جزئى شاعت فيه المجازات وما يتصل بها  
من تشبيهات واستعارات لأنها تلامس ثورة العاطفة ، وكان هذا الفارق بين  
الأدبين هو ما جعل العرب يسخرون من فنون الشعر التمثيلى عند اليونان  
لأنها تقع فى دائرة الممتنع الذى ليس له وجود فى الواقع ، وقد شبهوا تلك  
الأشعار التى تتناول تلك الأساطير بحكايات العجائز للصبية فى أسفارهم ،  
فلا مجال فيها للإبداع لأن المجال متسع أمام الأديب المبدع ، وكلما ضاقت دائرة  
الإبداع أمام الفنان كان ذلك دليلاً على اقتداره ، ومن هنا كانت عناية العرب  
بالصورة الجزئية سواء كان ذلك فى مجال الإبداع أم كان فى مجال النقد ،  
وهذا يفسر لنا عدم وجود شعر الملحمة فى الأدب العربى التى انحصرت فى  
دائرة الأدب الشعبى لأنها لا تتفق مع طبيعة الشعر العربى أو كما يقول «ابن سينا»  
« ولا يجب أن يحتاج فى القيل الشعرى إلى هذه الخرافات التى هي قصص  
مخترة »<sup>(١)</sup>

ومما لا شك فيه أن الاختلاف بين طبيعة الشعر العربى وطبيعة الشعر الغربى

---

(١) ارجع الى كتاب : منهاج البناء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنى : ٦٨ .  
وانظر كتابها : مصادر النقد الكبير النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى : ٢٩٢ الانجلو المصرية :

الذى هو امتداد للشعر اليونانى توجب على الدارس أن يتنبه إلى خطأ  
« تطبيق المقاييس المستخرجة من آداب مهما تتفق مع أدبنا العربى فى بعض  
الأصول الإنسانية الضاربة فى صميم النفس البشرية ، فهى تختلف عنها فى  
أمور كثيرة بعضها جذرى فتطبيقها المتعسف على أدبنا لن ينتج خيراً ،  
بل يُلْجِئ منه ضرر محقق<sup>(١)</sup> » .

\* \* \*

والأدب العربى لم يعرف المذاهب الأدبية القائمة على الفكر الفلسفى  
والجمالى لتفسير وظيفة الشعر وتطوير أدواته حتى تتفق مع ما يؤمن به  
أصحاب المذهب من هذه الفلسفات ، وإنما كان كل ما اهتم به الأدباء العرب  
هو كيفية التصرف فى أداة الفن وتطويرها بالنسبة إلى العمل الأدبى ذاته  
لأن النسبة إلى الفلسفة التى يقوم عليها .

على أننا قد نجد فى أعمال بعض الشعراء الأقدمين اتجاهات جمالية يقوم  
على أساس فلسفى إلا أنه غير مقصود لذاته وإنما جاء بطريقة تلقائية وتعبير  
مباشر عن وجدان الفنان الأديب الذى لم يعرف فلسفة اليونان ولم يتصل بفكر  
« كانت » الجمالى .

وإذا كنا نلمح اتجاهات رمزية فى بعض الصور المجازية وتشبيهات الشعراء  
— وربما يبدو هذا الاتجاه الرمزى بشكل واضح فى شعر الصوفية الذين  
طوعوا لغة الغزل لتعبير عن حالاتهم وتجلياتهم — فإن مثل هذا الرمز

---

(١) وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والاعتصام الجمالى : ص ٩٩ ط . معهد البحوث  
والدراسات العربية ١٩٦٦ .

لا يقوم على أساس من الفكر الفلسفي وإنما لا يعدو أن يكون طريقة فنية  
للتصرف في التعبير .

كما نجد في الشعر العربي القديم كثيرا من الصور الفريدة التي تعبر عن  
تجربة الشاعر العاطفية وحالاته الوجدانية دون اللجوء إلى التعبير المباشر ،  
وإنما بطريق الإيحاء ، وبذلك تتحق فيها قوة التعبير وجمال التصوير  
فتحرك عواطفنا وتثير إعجابنا ، ومع هذا فإنا لا يمكننا أن نقول بأن الأدب  
العربي عرف مثل تلك المذاهب الأدبية القائمة على الفكر الفلسفي .



## الفصل الأول

### الجمال في الفكر الفلسفي عند العرب

وكما تناول فلاسفة اليونان فن الشعر بالدراسة ووقفوا عند الدوافع إلى الإبداع، وتناولوا النتاج الفني وصلته بالمتلقي، فقد وجدنا الفكر الفلسفي عند العرب يقف أمام الظاهرة الجمالية بصفة عامة وفن الشعر<sup>(١)</sup> بصفة خاصة باحثاً عن مواقع الفن من طبيعة الإنسان؛ ومفرقا بين الخطابة والشعر وما يتصل بذلك من الحديث عن المحاكاة والخيال والتخيل والتصورات الأصلية والتصورات الدخيلة، وكان فلاسفة العرب يعتمدون على ما فهموه من «أرسطو طاليس» في (فن الشعر) منطلقين من هذا الأخذ إلى الاجتهاد ثم الإبداع والأصالة، على أن تناول فلاسفة الإسلام للظاهرة الجمالية بقي في إطار من التفكير الإنساني المطلق، والنظريات دون التطبيق - إلا فيما ندر - ودون مراعاة الخصائص العربية لغة وأدبا، لأنهم اعتبروا فن الشعر جزءاً من المنطق؛ فهو (صناعة) ترمى إلى تسليم المتلقي وإزعاجه وانقياده للقائل، ومن هنا فهو يلحق بالحق والخطابة، ولهذا لم يكن للتفكير الفلسفي عند العرب أثر في تكوين مذاهب أدبية أو تيارات فكرية في النقد الأدبي، بل كانت هناك جفوة بين الفكر الفلسفي وبين الفكر الأدبي.



وقد امتزج التراث الإسلامي منذ وقت مبكر بعناصر من فلسفة الإغريق ونتاجهم المعكرو حيث وجدت الثقافة الإغريقية من الشريان أدوات لنقلها من اليونانية إلى العربية أو منها إلى السريانية ثم العربية<sup>(٢)</sup>

(١) الشعر بالمعنى الأرسطي يشمل الموسيقى والرقص بالإضافة إلى الكلام المنظوم.

(٢) راجع ابن أبي أصيبعة ٢٠٣/١ - ٢٩٥ والفهرست لابن النديم : ٣٤٩ .



وقد أقبل السريان على تعلم الفلسفة لهدف ديني ، إذ عدها آباء الكنيسة وسيلة للاقتناع ، وسبيلا إلى نشر الدين ، فكان طبعيا أن يتجهوا إلى المنطق الأرسطي بخاصة ليتخذوا منه أداة لمجادلة الخصوم ، كذلك كانت عنايتهم بالفلسفة حتى كادوا يقتصرون على « أرسطو » وشراحه ، واتخذ السريان من دراسة الأدب اليوناني القديم وسيلة لاكتساب عدة البلاغة التي تزين كلامهم ، ومن هنا تبدو العلاقة الوثيقة بين ( المنطق ) وبين ( صنعة الشعر ) إذ كلاهما جزء لشيء واحد ، ووسيلة إلى غرض مشترك ، وعلى هذا الاعتبار كان الشعر جزءا من المنطق <sup>(١)</sup> وقد لعبت هذه التراجم ، وفي الذروة منها كتب « أرسطو » - دورا هاما وعميقا في ثقافة المسلمين . <sup>(٢)</sup>

ولعلنا نجد في هذا التناول السرياني للفكر اليوناني من زاويته الجدلية الدينية ما يفسر لنا أن تأثير « أرسطو » في المجال العلمي كان أسرع وأكثر وضوحا منه في الميدان الأدبي والفني ، كما يسر لنا تأثير الفكر العربي بكتاب ( الخطابة ) « لأرسطو » وبخاصة ما يتصل منه بالأسلوب في حين كان تأثيرهم بكتاب ( الشعر ) ضعيفا لا يكاد يذكر لارتباطه الوثيق بالأدب اليوناني وطبيعته الخاصة كما سبق أن أشرنا حتى قيل بأن العرب لم يفهموا كتاب الشعر فترجموا ( المأساة ) بفن المديح ، و ( الملهاة ) بفن الهجاء مما أدى إلى انحرافهم في تطبيق نظرية « أرسطو » على الشعر العربي .

وإذا كان الفكر الفلسفي لم يكن له أثر في تكوين مذاهب أدبية فقد كان له أثر عميق في الدرس البياني بصفة خاصة ، ونحن نعلم شدة الارتباط بين الدرس البلاغي وبين الصراع العقائدي وما يتصل بذلك من الاقتناع والجدل . ولا تعدو البلاغة في نشأتها الأولى أن تكون تعبيرا عن أثر الصراع العقائدي

---

(١) انظر البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها : أمين الخولي ص : ١٠ .

(٢) انظر القنطري : إخبار العلماء بأخبار الحكماء . ص : ٤٩ - ط مصر

في اللغة في ظل الإسلام ، وظل هذا الإطار مستمرا في تاريخ البلاغة العربية التي تدور حول إظهار الفرق بين القول المعجب الذي يستميل القارئ ، إليه وإن كانت وسيلته إلى ذلك الخسائفة والخداع والكذب وبين القول الحق الصادق الذي قد لا يشير الإعجاب أول الأمر لخلوه من الزينة ووسائل الخداع وإن كان يشير احترام العقل ، ومن هنا كانت البلاغة العربية تدور في معظمها حول الصراع بين نوعين من اللغة ، أحدهما : يتسم بالخلابة والخداع والثاني : يتميز بالصدق والحق : وهما نوعان يستحيل اجتماعهما في قول واحد .

وقد يفسر لنا هذا موقف طبقة الفلاسفة من الدرس البلاغي وقد يصل هذا الموقف أحيانا إلى العداوة ، لأن البلاغة تقوم على أساس من المنفعة والاستجابة لكل ظرف ، والقاعدة الأساسية ( لكل مقام مقال ) ، والفلاسفة يعنون بالحقيقة في ذاتها والحقيقة واحدة بعرف النظر عن المنفعة ، أو على الأقل يجب أن تكون واحدة بغض النظر عن المتأق لها ، وبغض النظر عن المستويات المختلفة لعقول السامعين وحالاتهم النفسية .

ومن هنا كان التنافر أو التناقض بين البحث البلاغي عند العرب وبين الفكر الفلسفي ، وهذا يفسر لنا ما قد نجد من ضيق الفلاسفة أحيانا بصناعة البلاغة لأنها تقوم أحيانا على التزييف والخداع ولا تخدم الحق والحقيقة .

وكان هناك موقف وسط بين البلاغيين والفلاسفة وهو موقف علماء الكلام الذين يجمعون بين الدين والفلسفة ، ولم تكن عناية المتكلمين بالبحث الفلسفي في ذاته ، وإنما يعنون بوضع المشكلات الدينية في إطار من العقل أو الفلسفة ، ومن هنا كانت عناية المتكلمين بجمهور المخاطبين أكثر

من عناية الفلاسفة وكانت عنايتهم بالمخاطبين قائمة على فكرة إقناع الخصم، هذا الخصم الذي لم يلتفت إليه الفلاسفة ولم يأبهوا به ، لأنهم لا يعنيه إلا الحقيقة ، ومن هنا كانت عناية المتكلمين بأسرار اللغة ووسائل التأثير ، وكانت وسيلتهم إلى ذلك الدرس البلاغى ، ومحاولة تحقيق نوع من المصالحة بين مقتضيات المنطق ومقتضيات التأثير فى المخاطب .

ونحن إذا رجعنا إلى صحيفة « بشرين المعتمر <sup>(١)</sup> » وهى تمثيل اتجاه التفكير عند المتكلمين نجد أنها لا تعدو هذا الاتجاه الفكرى كمرحلة وسط بين الفلسفة وبين البلاغة .

ومن ثم كانت عنايتهم بالفن الخطابى ، وإشاداتهم بحسن الإقناع وبحسن المتلقيين والتأثير فيهم ، والقاعدة العامة عندهم ( قدر من المنطق ، وشئ من التعليل والتوضيح لأكثر عدد ممكن من الناس ) . وإذا كان المتكلمون قاوموا إسراف البلاغة فى التكيف لأى موقف فقد كانوا حريصين فى نفس الوقت على أهمية التوصل والتأثير ومشاركة طبقات من الناس فى شئون الدين ومسائله وقضاياها .

ولعل هذا يفسر لنا مهارة المتكلمين فى التأويل اللغوى والاتجاه العقلى ، فتعمقوا التأويل فى النصوص وإخراجها عن ظاهرها اللغوى حتى تستقيم مع مذهبهم الجدلى أو العقائدى ، ولم تكن بحوثهم خالصة للعقل وإنما كانت قائمة على محاولة التوفيق بين المنطق واللغة والإيقاع بالخصم ولو أدى ذلك إلى إسناد أشياء غير حقيقية إلى اللغة ، وإحاطة اللغة بجو أقرب إلى جو الألفاظ والأسرار ، فهى شئ مرن قابل للشد والجذب وفقا لمعتقدات الباحث ،

(١) رواها الجاحظ فى كتابه ( البيان والخبير ) ١٣٦/١ : تحقيق هارون : ١٩٤٨

فكان الجدل والتأثير هو محور عنايتهم بالدرس اللغوي ، وكانت عنايتهم موجهة إلى توضيح الوسائل التي يمتنعون بها على ذلك وفي مقدمتها الدرس البلاغي التي قامت بمحوته لتحقيق هذا الهدف .

وبهذا أخذت البلاغة تتمها ومحوتها ، وتحدت مناهج التفكير في مذهبين كل منهما بعيد عن النص الأدبي وقيمه الجمالية والفنية . المذهب الأول : أو الاتجاه الأول : هو الاتجاه الفلسفي والاشتغال بالحكمة ، والاتجاه الثاني : الاشتغال بالدرس البلاغي المرتبط بالجدل بصرف النظر عن مدى قربيه أو بعده عن النص الأدبي .

وهكذا يتضح ما سبق أن أشرنا إليه من أن الفكر الفلسفي لم يكن له أثر بعيد في الفن الأدبي .

« وإذا كانت الفلسفة قد صادفت نجاحا ونشاطا في البحث والدراسة والاستنتاج إلا أن صداها لم ينتقل إلى خيال الشعراء لأن الفلسفة تقوم على الحقائق المدروسة والنظريات الملموسة وأما الشعر فهو نسيج الخيال ، وهمسة الروح ، وصدى الوجدان <sup>(١)</sup> » .

وكانت هناك جفوة بينه وبين الفكر الأدبي عند العرب . وظل الفن الأدبي في جوهره بعيدا عن الفكر الفلسفي على عكس ما كان عند اليونان .

ومنذ أن بدأ اتصال الفكر العربي بالفلسفة اليونانية بصيغة عامة

---

( ١ ) فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين : د . مصطفى الشكعة . ص : ٤٢٣ . ط  
الأنجلو المصرية : ١٩٥٨ .



وبما كتبه « أرسطو » بصفة خاصة <sup>(١)</sup> . وجدنا بعض الفلاسفة المتأدبين كما وجدنا بعض الأدباء المتفلسفين ، وكانت عناية هؤلاء وهؤلاء بالنقد النظرى كما وجدوه عند « أرسطو » ، وعند محاولة تطبيق هذا النقد النظرى على الأدب العربى كان الفشل وسوء الفهم ، اللهم إلا محاولات نادرة ظلت تأتية حتى عصر قريب وسط هذا الزحام المتراكم من الفكر الفلسفى والنقدى فى إطاره العام ، ومن تلك المحاولات الفريدة المميزة فى النقد الأدبى ما فعله « حازم القرطاجنى » فى كتابه ( منهاج البلاغ ) <sup>(٢)</sup> .

وظل الشعر له واد غير الفلسفة ، وظل إقحام الفكر الفلسفى فى دائرة الفن الأدبى مثار السخرية كما وجدنا ذلك عند « ابن قتيبة » الذى يقول فى مقدمة كتابه فى معرض التعريض بإقحام الفكر الفلسفى فى النقد الأدبى : ولو أن هذا المعجب بنفسه الذارى على الإسلام برأيه ، نظر من وجهة النظر ، لأحياء الله بنور الهدى ، وثلج اليقين ، ولكنه طال عليه أن ينظر فى علم الكتاب ، وفى أخبار الرسول صلى الله عليه وسلم ، وصحابته ، وفى علوم قد سلمه له ولأمثاله المسلمون ، وقل فيه المناظرون ، له ترجمة تروق بلا معنى ، واسم يهول بلا جسم ، فاذا سمع الغمر والحدث الغر قوله الكون والفساد ، وسمع الكيان والأسماء المفردة ، والكيفية والكمية ، والزمان والدليل ، والأخبار المؤلفة ، راعه ما سمع ، وظن أن تحت هذه الألقاب كل فائدة ، وكل لطيفة ، فاذا طالعها لم يحل منها بطائل وإنما هو الجوهر يقوم بنفسه ، والعرض لا يقوم بنفسه ، ورأس الخط النقطة ، والنقطة لا تنقسم ، والكلام

(١) نقل « اسحق بن حنين » ( ت ٢٩٨ هـ ) كتاب ( فن الشعر ) وكتاب ( الخطابة ) « لأرسطو » ، ويذكر « ابن النديم » أن « الكندى ( ت ٢٥٢ هـ ) قد اختصر كتاب ( فن الشعر ) وهذا يدل على أن كتب « أرسطو » كانت معروفة عند مفكرى العرب منذ عصر مبكر .

(٢) انظر كتابنا : مصادر التفكير النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى .



أربعة : أمر وخبر واستخبار ورغبة ، ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب ، وهي الأمر والاستخبار والرغبة ، وواحد يدخلها الصدق والكذب وهو الخبر .

والآن حد الزمانين ، مع هذين كبير ، والخبر ينقسم إلى تسعة آلاف وكذا وكذا مائة من الوجوه .

فاذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في كلامه كانت وبالأعلى لفظه ، وقيدا لسانه ، وعيا في المحافل ، وغفلة عند المتناظرين « (١) .

ويرى « الآمدى » أن الشعر والفلسفة كل منهما له منهجه الخاص ، وغايته التي تختلف عن الآخر ، فالشاعر لا يطالب إلا بإجاده في تصوير تجربته ، وأن يختار لها التعبير الجميل المؤثر ، حتى يتمكن من إثارة المتلقي وإحداث المشاركة بينهما في انفعال واحد ، دون أن يكون بالحقائق الكونية ، والفروض العقلية والمسائل التجريدية ، لأن مثل هذه الأمور ليست غاية الشعر أو هدف من أهدافه ، وإنما غايته الأصلية هي إتقان الصورة ، وإجادة التعبير ، فان زاد على ذلك وافق للشاعر مع هذا « معنى لطيف ، أو حكمة غريبة ، أو أدب حسن ، فذلك زائد في بهاء الكلام ، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه ، واستغنى عما سواه ، وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عباراته مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لما يعتمد دقيق المعاني من فلسفة اليونان ، أو حكمة الهند ، أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ، ونسج مضطرب ، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليمه قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ، ومعان لطيفة حسنة ، فان شئت دعوناك حكما ، أو سميناك فيلسوفا ،

ولكن لا نسميك شاعرا ، ولا ندعوك بليغا ، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاهبهم ، فان سمينك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ، ولا المحسنين الفصحاء « (١) .

ونتيجة لهذا الفصل بين الفكر الفلسفي والفن الأدبي عند العرب لا نجد في تاريخ الفكر العربي نظرية جمالية قائمة على أسس فلسفية كتلك التي وجدناها عند اليونان وامتدت إلى الفكر الأوربي .

\* \* \*

وليس معنى هذا أن الفكر العربي خلا من الوعي الجمالي ، فقد تكلم فلاسفة المسلمين عن الجمال ، وعن مفهومه ومكوناته ، ولكنهم كما سبق أن قلنا وقفوا عند الجانب النظري من فلسفة الجمال ولم يكن في اعتبارهم أن يضعوا أسسا جمالية للأدباء ، ومن هنا لم يتم التفاعل بين الفكر الفلسفي والعمل الفني ، وربما يكون هذا سببا من أسباب قصور لفكرة الجمالية عند العرب عن التبلور في صورة نظرية متكاملة ، وتحدث النقاد عن الجمال ، ولكن حديثهم لا يمتد إلى أسس مذهبية قائمة على فكر فلسفي وإنما كانوا يعبرون عن إحساسهم بما هو جميل وعن تصورهم له .

\* \* \*

والمفكرون من المتكلمين والفلاسفة العرب كانت عنايتهم بالمنطق أكثر من عنايتهم ( بالميتافيزيقا ) ، ومن هنا تناولوا كتاب الشعر الأرسطي كجزء من المنطق الذي طغى على كل نواحي التفكير في التراث الإسلامي ، وربما كان هذا في مقدمة الأسباب التي دفعت بعض الباحثين إلى الزعم بأن العرب

لم يحسنوا فهم كتاب الشعر ، حتى اعتبروا كتاب الشعر ضرباً من الاستدلال<sup>(١)</sup> .

وكان تأثرهم أعمق بكتاب ( الخطابة ) وبالقسم الخاص بالأسلوب بصفة خاصة ، كما كان تأثرهم بفكرة ( القياس ) أكثر وضوحاً فقد صبت العلوم العربية في قالب منطقي ، ووضعت على منهج المنطق اليوناني .

وقد ظلت فكرة « أرسطو » عن المحاكاة ، وفكرته عن أصل الشعر وهما النقطتان الرئيستان في كتاب ( الشعر ) بعيدتان عن الفكر العربي إلى مدى بعيد ، ولم تطبق هذه الأفكار على الأدب العربي إلا عند حازم القرطاجني الذي استطاع أن يتمثل هذه الأفكار ، وأن ينجح في تطبيقها على الأدب العربي بحيث تبدو لعين الناظر وكأنها عربية خالصة من شوب التأثير بالغرب ، حتى عدت جهوده في ذلك أول محاولة عربية في ( علم الجمال ) .

\* \* \*

### معايير الجمال عند فلاسفة المسلمين :

وقد سبق أن أوجدنا « أفلاطون » يربط المحاكاة بعالم المثل ويؤمن بالأشياء الخيالية والأفكار المجردة ، كما وجدنا « أرسطو » لا يؤمن إلا بالمحسوس ويقوض الأسس التي قامت عليها نظرية أستاذه في عالم ( المثل ) ملتزماً الأخذ بالمحسوسات والحقائق الثابتة .

ومن هنا نجد « أرسطو » يقلل من شأن الخيال ، وإن كان لا يستغنى عنه لأن القوة العقلية لا يمكن أن تمارس وظيفتها بدون عون منه ، ولكنه يرفض الخيال المطلق بدون وصاية من العقل إذ يكون حينئذ ضرب من ضروب الوهم .

(١) انظر : البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها - ص : ٢٣ - ٢٦ .

وفي إطار من هذه الحسية والحذر من الخيال المطلق عند « أرسطو » كانت تدور بحوث معظم فلاسفة المسلمين .

\* \* \*

## الفارابي :

« فالفارابي » ( ت ٣٣٩ هـ ) يتحدث عن « التخيل الشعري » في سياق حديثه عن المنطق ، ويعرض لب فكرة ( التخيل ) وهو اللفظ الذي استعمله بدلا من كلمة ( المحاكاة ) في قوله : « الغرض المقصود بالأقوال المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه . ثم قال « سواء صدق بما يخيل إليه من ذلك أم لا كان الأمر في الحقيقة على ما خيل له أو لم يكن <sup>(١)</sup> »

فالتخيل عنده غير مرتبط بالحقيقة والواقع ، والشعر له مواطن لا يصلح فيها إلا الصدق ، ومواطن لا يصلح فيها إلا الأقاويل الكاذبة ، كما أن له مواطن يصلح فيها استعمال الأقاويل الصادقة والكاذبة معا .

\* \* \*

## ابن سينا :

وقد انتفع « ابن سينا » ( ٣٨٠ - ٤٢٨ ) بآراء « الفارابي » فالكلام التخيل عنده هو « الكلام الذي تزعم له النفس فتنبسط لأمر أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري ، سواء كان المقول به مصدقا به أو غير مصدق به ، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل ، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ، فإن قيل مرة أخرى أوعلى هيئة أخرى انفعالت النفس عنه طاعة للتخيل لا للتصديق ، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا ، وربما كان المتيقن

---

(١) منهاج البلاء : ص : ٨٦ . ويبدو أن النص مأخوذ من كتاب الفارابي في الشعر والقوافي . وهو كتاب لم يصل إلينا . وقد أشار له ابن أبي أصيبعة ٢٠ : ١٣٩ .

كذبه مخيلا ، وإن كانت محاكاة لشيء لغيره تحرك النفس وهو كاذب فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق ، بل ذلك أوجب ، لكن الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق ، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكبرها وهرب منها ، وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ، ولا طراءة له ، والصدق المجهول غير ملتفت إليه ، والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخيل معا ، وربما شغل التخيل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به <sup>(١)</sup> .

وهذا ما قال به « أرسطو » .

ويحذر « ابن سينا » بما حذر به « أرسطو » من التخيل ، ويرى أن العقل الفعال هو الذي يهdy إلى المعارف العليا عن طريق المنطق والفلسفة ، وهذا العقل الفعال ( القدسي ) يحذر من التخيل الذي يصفه قائلا : « وأما اندي أمامك فباهت مهذار ، يلق الباطل تافيقا ، ويختلق الزور اختلاقا ، ويأتيك بأخبار ما لم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب وإلك لمتبلى بانتقاد حق ذلك من باطله ، والنقاط صدقه من زوره <sup>(٢)</sup> » .

وتبدو النزعة الحسية عند « ابن سينا » في تفسيره للأسس الجمالية للشعر وهي تقوم على صفات ثلاث : صفة الشكل ، وصفة العظم ، وصفة الوحدة ، فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة : ، يكون مرتبا فيه أول ووسط وآخر ، وأن يكون الجزء الأفضل في الوسط وأن تكون المقادير معتدلة ، وأن يكون المقصود محدودا لا يتعدى ولا يخلط بغيره مما لا يليق بذلك الوزن ، ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد والتقص ، فإن الشيء الذي حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله ، وذلك لأنه

(١) النفس بتمامه في : منهاج البناء . ص : ٨٥ . وانظر : الشفاء : الفصل التاسع

(٢) ابن سينا : رسالة القدر . ط : لندن ١٨٩٩ نقلا عن . . النقد الأدبي الحديث



إنما يفعله لأنه كل ، ويكون الكل شيئا محفوظا بالأجزاء ، ولا يكون كلا عندما لا يكون الجزء الذى للكل « (١) » :

«ولابن سينا» رسالة فى ( البلاغة والخطابة ) يؤكدها فيها تلك النزعة الحسية العامة فى تفسير الجميل ، ولكنه - فيما يبدو يفرق بين الجميل من حيث هو غاية تختلف عن الغايات الأخرى ولا تمتزج بها ، فعنده أن « الغايات ثلاث : خير ونافع ولذيد ، والنافع يكاد أن يكون ما عددناه من أجزاء صلاح الحال محيطا به ، وأما اللذيد فينبغى أن نحيط بأجزائه ، أعنى أنواعه أيضا فنقول : إن اللذة حركة للنفس وتهيؤ يكون بغته بالحس للأمر الطبيعى الملائم ، فكل ما يفعل هذه الحركة والتهيؤ فهو لذيد ، وما فعل ضدها فهو مؤلم مؤذ ، والأمور الملائمة منها ما يلايم بالطبيعة ، ومنها ما يلايم بالعادة ويلايم بالطبيعة والعادة والكامل والتوائى والمعصية والدعة والنوم والمشتبهات التخيلية والحسية والفكرية ، وليس كل اللذيزات عن الحس ، بل فى التخيل لذات أيضا وإن كانت بالحس أن تنسب إلى الحس ، فان الذاكرين للذات يلتذون بها . . الخ » (٢)

فالخير والنافع من حيث هما غايتان لا يختلطان باللذيد ، أو بعبارة أخرى لا يتضمن اللذيد غاية خيرة أو غاية نفعية (٣) . والتهيؤ الذى يكون بغته بالحس للأمر الطبيعى الملائم ، هو ما اصطلح على تسميته Intuition فى الفلسفة الجمالية الغربية ، بخاصة عند « بندتو كروتشه » وكل اللذيزات تصدر عن الحس أو هى آخر الأمر تعود إلى الحس ، فالحس هو مدار الخيال واللذة التى تحدث عن الخيال مرجعها الحس (٤) »

(١) الشفاء : تلخيص ابن سينا لكتاب الشعر : الفن التاسع من الجملة الأولى فى المنطق .

(٢) ابن سينا . رسالة البلاغة والخطابة صورة فوتوغرافية برقم ٢٦٣٣٥ بكتبة جامعة

القاهرة ورقة ١٠٠٠ : نقل عن : الأسس الجمالية فى النقد العربى ص : ١٤٠ .

(٣) راجع نظرية « كانت » ص : ٣٦ من هذا البحث

(٤) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص : ١٤٠

ويرجع « ابن سينا » ( الخيلة ) إلى الحس ويعرفها بأنها « مستودع الصور الحسية . فهي تخزن الصور التي يؤديها إليها الحس ، والفكر قد يعمل في هذه الصور بالتركيب والتحليل »<sup>(١)</sup>

وهكذا نجد ابن سينا يتصور الجمال في الصورة لا في المادة وأن وظيفة المتعة لا الإفادة . وأنه كل متكامل وإن كان مركبا من أجزاء متشابهة

\* \* \*

### ابن رشد :

ويأتي « ابن رشد » ( ٥٢٠ - ٥٩٥ هـ ) فيحاول محاولة جاهدة أن يربط بين ( كتاب الشعر ) « لأرسطو » وبين الفكر العربي ، ولو أدى به الأمر أحيانا إلى وضع مدلولات عربية للمصطلحات اليونانية فمصطلح ( طراغوزيا وقوموزيا ) في اليونان يضع له معنى ( المديح والهجاء ) وحتى يتم له هذا الترابط بين اليونان والعربية يسكن من الاستشهاد بالشعر العربي كنماذج بشرح بها فهمه « لأرسطو » وتطبيقه على الشعر العربي .

ففي حديثه عن اعتماد بعض الشعراء نسبة أفعال وانفعالات إلى أشياء مخترعة ( ترجمة متى ١٣٦ - ١٠ - ١٢ تلخيص ابن سينا : الفصل الخامس يقول : « ومن جيدها في هذا الباب وإن لم يكن على طريق الحث على الفضيلة قول الأعشى :

لعمري لقد لاحت عيون نواظر	إلى ضوء نار باليفاع تحرق
تشب لمقرورين بمطاياها	وبات على النار الندى والمحاق
رضيعي لبان ندى أم تحالفا	بأسحم داج عوض لا تتفرق

وقد تصاحب المثال نظرة مقارنة ، كما يقول في الاستشهاد القصص الشعري الجيد الذي يعمد ورو الشئ الموصوف كأنه محسوس مشاهد ( متى ١١٤٠ — ١٥ — ١٦ ، ابن سينا : الفصل السادس ) . « وهذا يوجد كثيرا في شعر الفحول والمقلقين من الشعراء ، لكن إنما يوجد هذا النحو من التخيل للعرب إما أفعال غير عفيفة ، وإما فيما القصد منه مطابقة التخيل فقط .

فمثال ما ورد من ذلك في الفجور قول « امرئ القيس » :

سموت إليها بعد ما نام أهلها      سمو حباب الماء حالا على حال  
فقلت سباك الله إنك فاضحي      ألت ترى السمار والناس أحوالى  
فقلت يمين الله أبرح قاعدا      ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى

ومثال ماورد من ذلك مما القصد به مطابقة التشبيه فقط قول « ذى الرمة »  
يصف النار :

وسقط كعين الديك طورت صعبتى      أباهما وهيانا لموقعها وكرا  
فقلت له ارفعها إليك وأحيها      بروحك واقتته لها قطة قدرا  
وظاهرها من يابس الشخت واستعن      عليها الصبا واجعل يدك لها مسترا

« وقد يوجد ذلك في أشعارهم في وصف الأحوال الواقعة مثل الحروب وغير ذلك مما يتمدحون به ، والمتبنى أفضل من يوجد له هذا الصنف من التخيل وذلك كثير في أشعاره ، ولذلك يحكى عنه أنه كان لا يريد أن يصف الوقائع التى لم يشهدها مع سيف الدولة » <sup>(١)</sup>

و ( المحاكاة ) عنده ترادف ( المجاز ) أى التشبيه والاستعارة والسكناية وهو الاتجاه الذى ألزمه نقاد العرب ، يقول ابن رشد : « والمحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ،

(١) تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر : ص ٢٧ — ٢٨ وانظر : كتاب ( أرسطو طاليس فى الشعر ) : الدكتور شكري عياد . ص : ٢١٦ .

ومن قبل التشبيه نفسه ، وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه مثل وجود النغم في الزامير ، والوزن في الرقص ، والمحاكاة في اللفظ . . . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال ، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان [ العربي ] أهل هذه الجزيرة ( الأندلس ) . إذ كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعا ، والأمور الطبيعية إنما توجد للأهم الطبيعيين ، فإن أشعار العرب ليس فيها لحن وإنما هي إما الوزن فقط ، وإما الوزن والمحاكاة معا فيها <sup>(١)</sup>

وهكذا كانت محاولة ابن رشد تطبيق نظرية المحاكاة على الأدب العربي وتوسعه في هذا التطبيق سبيلا إلى البعد به عن مفهوم النظريات اليونانية في لغتها الأصلية .

\* \* \*

## الغزالي :

ومن فلاسفة المسلمين الذين وقفوا عند الظاهرة الجمالية من جانبيها النظري الإمام « الغزالي » ( ت ٥٠٥ هـ ) في حديثه عن الحب من حيث هو ظاهرة إنسانية وميل طبيعي في الإنسان نحو الأشياء . يقول : « إنه لا يتصور محبة إلا بعد معرفة وإدراك ، إذ لا يحب الإنسان إلا ما يعرفه ، ولذلك لم يتصور أن يتصف بالحب جماد ، بل هو من خاصية الحي المدرك ، ثم المدركات في انقسامها تنقسم إلى ما يوافق طبع المدرك ويلذ له ويلذ إليه وينافيه وينافره ويؤلمه ، وإلى ما لا يؤثر فيه بايلام وإلذاذ ، فكل ما في إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك ، وما في إدراكه ألم فهو مبغوض عند المدرك ، وما يخلو عن استعذاب ألم ولذة فلا يوصف بكونه محبوبا ولا مكروها ، فاذا كل لذية محبوب عند الملتذ به ، ومعنى كونه محبوبا أن في الطبع ميلا إليه ، ومعنى كونه مبغوضا أن في الطبع نفرة عنه ، فالحب عبارة عن ميل الطبع إلى الشيء الملتذ . . . والبغض عبارة عن نفرة الطبع عن المؤلم المتعب . . . »

(١) تلخيص كتاب : أرسطوطاليس في الشعر . ترجمة . بدوي : ص ٣٧ :

( م ١٣ — معايير الحكم الجمالي )



ويفسر الحب على أساس من الحسن فيقول : « إن الحب لما كان تابعا للإدراك والمعرفة ، انقسم لاحتالة بحسب انقسام المدركات والحواس ، فكل حاسة إدراك لنوع من المدركات ، ولكل واحد منها لذة في بعض المدركات ، وللطبع بسبب تلك اللذة ميل إليها ، فكانت محبوبات عند الطبع السليم ، فلذة العين في الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة والصورة المليحة الحسية المستلذة ، ولذة الأذن في النغمات الطيبة الموزونة ، ولذة الشم في الروائح الطيبة ، ولذة الذوق في الطعوم ، ولذة اللمس في اللين والنعومة ، ولما كانت هذه المدركات بالحواس ملذة كانت محبوبة ، أي كان للطبع السليم ميل إليها . »

والحواس ليست هي أدوات الإدراك وحدها عند « الغزالي » ولكنه يضيف إليها ( البصيرة الباطنة ) التي يعدها أقوى في الإدراك من العين إذ « القلب أشد إدراكا من العين ، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للإبصار . »

و « الغزالي » يقيم بحثه عن الحسن والجميل على أساس من النظرة الحسية في تفسير الجمال ، يقول : « إن الحسن ليس مقصورا على مدركات البصر ، ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة ، فانا نقول : هذا خط حسن ، وهذا صوت حسن ، وهذا فرس حسن ، بل نقول : هذا ثوب حسن ، وهذا إناء حسن ، فأى معنى لحسن الصوت والخط ومائر الأشياء إن لم يكن الحسن في الصورة ؟ ومعلوم أن العين تستلذ بالنظر إلى الخط الحسن ، والأذن تستلذ اسماع النغمات الحسنة الطيبة ، وما من شيء من المدركات إلا وهو منقسم إلى حسن وقبيح ، فما معنى الحسن الذي تفرق فيه هذه الأشياء ؟ فلا بد من البحث عنه ، وهذا البحث يطول ولا يليق بعلم المعاملة الإطناب فيه ، فنصرح بالحق ونقول : كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر جماله اللائق به ، الممكن له ، فإذا كان جميع كالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال ، وإذا كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر : فالفرس الحسن



هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن هدو وتيسر  
كرّ وفرّ عليه ، والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف  
وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها ، ولكل شيء كمال يليق به ،  
وقد يليق بغيره ضده ، فحسن كل شيء في جماله الذي يليق به .

فان قلت فهذه الأشياء وإن لم تدرك جميعها بحسن البصر مثل الأصوات  
والطعوم فإنها لا تنفك عن أدراك الحواس لها فهي محسوسات ، وليس ينكر  
الحسن والجمال للمحسوسات ، ولا ينكر حصول لذة بأدراك حسناتها ، وإنما ينكر  
ذلك في غير المدرك بالحواس ، فاعلم أن الحسن والجمال موجود في غير  
المحسوسات ، إذ يقال هذا خلق حسن ، وهذا علم حسن ، وهذه سيرة حسنة ،  
وهذه أخلاق جميلة ، وإنما الأخلاق الجميلة يراد بها العلم والعفة والشجاعة  
والتقوى والكرم والمروءة وسائر خلال الخير ، وشيء من هذه الصفات لا يدرك  
بالحواس الخمس بل يدرك بنور البصيرة الباطنة ، وكل هذه الخلال الجميلة  
محبوبة والموصوف بها محبوب بالطبع عند من عرف صفاته .. والصورة ظاهرة  
وباطنة والحسن والجمال يشملهما وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر والصورة  
الباطنة بالبصيرة الباطنة ، فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها  
ولا يحبها ولا يميل إليها ، ومن كانت البصيرة الباطنة أغلب عليه من الحواس  
الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة ، فشتان بين  
من يحب نقشا مصورا على الحائط لجمال صورته الظاهرة وبين من يحب نبيا  
من الأنبياء لجمال صورته الباطنة<sup>(١)</sup> .

وهكذا يقسم الإمام « الغزالي » الجميل قسمين : أولهما يتصل بالظاهر  
أو الشكل والصورة وهذا هو ما يدرك بالحواس ، والآخر : يتصل بالجواهر  
وهو ما يدرك بالبصيرة والقلب ، ونحن إذا استبعدنا الجانب التصوفي في فكر

---

(١) إحياء علوم الدين : الإمام الغزالي : ج : ٤ / ٢٥٢ وما بعدها ط : عثمان خليفة :

الإمام « الغزالي » — وهو حق — وليس هذا مجال البحث فيه ، وجدنا الظاهرة الجمالية عند الغزالي مرتبطة بالحواس ولا تدرك إلا بها .

\* \* \*

## التوحيدى :

و « أبو حيان التوحيدى » ( ت ٤٠٣ هـ ) فى حديثه عن الحسن والقبيح يضع عناصر خمسة يقوم الحكم الجمالى على أساس منها ، وبها يتميز الجميل من القبيح . يقول : « فأما الحسن والقبيح فلا بد له من البحث اللطيف عنهما حتى لا يجرى فىرى القبيح حسنا والحسن قبيحا ، فيأتى القبيح على أنه حسن ، ويرفض الحسن على أنه قبيح ، ومناشئ الحسن والقبيح كثيرة : منها طبعى ومنها بالعادة ومنها بالشرع ومنها بالعقل ومنها بالشهوة ، فاذا اعتبر هذه المناشئ ، صدق الصادق منها وكذب الكاذب ، وكان استحضاره على قدر ذلك<sup>(١)</sup> . »

فالجميل يحكم بجماله إذا نظر إلى تكوينه الطبعى أو إذا تعارف المجتمع على جماله ، أو إذا كان أمرا يدعو إليه الدين وبأمر به ، أو لأن البصيرة والعقل يدركان فيه قىما جمالية ، أو لأنه يشبع الرغبة الشهوانية عن طريق الحواس .

ويتناول أبو حيان مشكلة الجمال فى الطبيعة والجمال فى الفن ، ويقترب من مفهوم المحاكاة عند « أفلاطون » فى تناوله لهذه المشكلة حيث يقول على لسان « أبى سليمان المنطقى » : « وقد علمنا أن الصناعة ( الفن ) تحكى الطبيعة وتروم إلحاق بها والقرب منها على سقوطها دونها ، وهذا رأى صحيح وقول

---

(١) الإمتاع والمؤانسة : أبو حيان التوحيدى : ص ١ / ١٥٠ ط : لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٩ .

مشروع ، وإنما حكتها ونبتت رسمها وقصت أثرها لأنحطاط رتبها عنها . .  
واحتاجت إلى الصناعة ( الفن ) حتى يكون السكالمستفادا وماخوذا من  
جهتها ، والغاية مبلوغة بمعونتها وإصدارها . .

إن الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة . . لأن الصناعة تستعمل من النفس  
والعقل ، وتعمل على الطبيعة . . وقد صبح أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس ،  
تقبل آثارها ، وتمثل أمرها ، وتكمل بكاملها ، وتعمل على استعمالها ، وتسكتب  
بإملائها ، وترسم بالقائها ، والموسيقى حاصل للنفس وموجود فيها على نوع  
لطيف وصنف شريف ، فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ، ومادة مستجيبة ،  
وقريحة مواتية ، وآلة منقادة ، أفرغ فيها بتأييد العقل والنفس لبوسامؤنقا ،  
وتأليفا معجبا ، وأعطاهما صورة معشوقة ، وحلية مرموقة ، وقوته في ذلك  
تكون بمواصلة النفس الناطقة ، فمن هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة ،  
لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة التي  
من شأنها استملاء ما ليس لها ، وإملاء ما يحصل فيها استكمالاً بما تأخذ ،  
وكمالاً لما تعطى<sup>(١)</sup> .

وبهذا تتضح الصلة بين الفن والطبيعة ، على اعتبار أن الطبيعة تمثل النموذج  
العام الذي يحاكيه الفن ، وإن كان يقصر عن محاكاته محاكاة تامة ، لأن الفن  
يقف عند الشكل دون الجوهر ، وهذا قريب مما قال به « أفلاطون » .

\* \* \*

وهكذا نجد محاولات صادقة لفلاسفة المسلمين في تناولهم لفكرة  
الجمال ووضع معايير له مستعينين في ذلك بفلسفة « أرسطو » وآرائه في  
الشعر ، وقد تعرضوا من خلال ذلك إلى كثير من قضايا الفن ومسائله التي  
تعرض لها « أرسطو » كمسألة الوحدة ، والطول ، وصلة الشعر بالفلسفة ،  
وقضية الصدق والكذب ، وأسس الإبداع ، وعوامل التأثير في النفوس ،  
وقد كان لفلاسفة العرب في هذا المجال أثر كبير في محاولة وضع « علم الجمال  
العربي » كما سيتضح لنا في الفصل التالي .

(١) المقاييسات : لأبي حيان التوحيدي . ص : ١٦٣ — ط . السندوبي : ١٩٢٩ .



## الفصل الثاني

### النقد الجمالي عند العرب

الأدب عند العرب ( صناعة ) والصناعة هي « ملكة نفسانية تصدر عنها الأفعال الاختيارية من غير روية » وقيل : هي العلم المتعلق بكيفية العمل<sup>(١)</sup>.

وجاءت كلمة ( الصناعة ) في القواميس العربية بمعنى حرفة الصانع وقالوا : صانع من الصُّنَّاع ، أي : ماهر في صناعته وصنعتة ، رجل صَنَعَ اليدين ، وصَنَعَ ، وصنَّع اليدين وصنَّاعهما ، أي حاذق في الصنعة ، ثم استعملوا هذه المادة في الفنون والأدب ، فقالوا : رجل صنع اللسان ، ولسان صنع ، يقولون ذلك للشاعر ، ولكل بليغ<sup>(٢)</sup> .

والتباس الصناعة بالفنون الجميلة قديم ، فقد ربط اليونان بين الفنون الجميلة وبين الصناعات ، وجعلت الشعر ( صناعة ) والشاعر صانعا ( Maker ) وكذلك ربط العرب بين الشعر والصناعة من قبل أن يتصلوا باليونان ، فقد روى « الجاحظ » أن « عمر بن الخطاب » قال : خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته يستميل بها الكريم ويستعطف اللئيم<sup>(٣)</sup> .

وقال « محمد بن سلام الجمحي » : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات<sup>(٤)</sup> » .

ويتضح هذا الترابط بين الفن والصناعة عند « قدامة بن جعفر » الذي

---

(١) راجع كتاب التعريفات للسيد الشريف علي بن محمد الجرجاني : ط الحيدية ١٣٢١ هـ .

(٢) راجع : أساس البلاغة ٢٦ ط إحياء المعاجم . والقاموس المحيط : ٥٢ / ٣ .

(٣) البيان والتبيين ١٠١ / ١ .

(٤) طبقات الشعراء : ابن سلام الجمحي ص : ٦ ط : الصادة .



ذكر « أن للشعر صناعة ، والغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال ، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن ، فله طرفان أحدهما غاية الجودة ، والآخر غاية الرداءة ، وحدود بينهما تسمى الوسائط ، وكل قاصد لشيء من ذلك إنما يقصد الطرف الأجود ، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سمي حاذقا تام الحذق<sup>(١)</sup> .

وقد عقد ابن خلدون فصلا سماه ( صناعة الشعر وتعلمه ) بقول فيه : « إن الملكات اللسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة والارتياض في كلامهم ، حتى يحصل شبه تلك الملكة<sup>(٢)</sup> » .

والعامل المشترك الذي يجمع بين الفنون والصناعات هو عنصر الحاسة الإبداعية لدى الفنان والصانع التي ينتج عنها عملا إبداعيا يبعث الارتياح في نفوس المتلقين ، ويكتسب الشعـور بالرضا لما تضمنه من قيم يكتسب بها القبول وأحيانا الخلود ، ويأتي هذا عن طريق الحواس فبواسطتها يتقبل العقل ، وتنفع النفس فتحدث المتعة .

وبوضوح « ابن طباطبا العلوي » هذا الأساس الحسي في الإدراك الجمالي لفن الشعر بقوله : « وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب ، فما قبله واصطفاه فهو واف ، وما محج ونفاه فهو ناقص ، والعلّة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ، ونفيه للقيبح منه ، واهتزازة لما يقبله وتكرهه لما ينفيه ، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادة معها ، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه ، والأنف يقبل الشم الطيب ويأذى بالمنتن الحبيث ، والفم يمتد بالمذاق الحلو ويمجج البشع والمر ، والأذن تلتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهمير الهائل ،

(١) نقد الشعر - قدامة بن جعفر: ص ١٦ ط : الخانجي - ١٩٦٣ .

(٢) مقدمة ابن خلدون . ص : ٥٧٠ .

واليد تنعم باللمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذى ، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف ويتشوف إليه وينجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر ، وينفر منه ، ويصدأ له ، فاذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما معصفا من كدر العي ، مقوما من أود الخطأ واللحن ، سالما من جور التأليف ، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا ، اتسعت طريقته ، ولطفت موالجه ، فقبله الفهم وارتاح له وأنس به ، وإذا ورد على ضد هذه الصفة ، وكان باطلا محالا مجهولا ، انسدت طريقته ، ونفاه ، واستوحش عند حسه به وصدى له ، وتأذى به كأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه .

وهذه كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب ، والنفس تسكن إلى كل ماوافق هواها وتقلق مما يخالفه ، ولها أحوال تنصرف بها ، فاذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدث لها أريحية وطرب ، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقته واستوحشت <sup>(١)</sup> .

وهكذا يرتبط الحس الجمالى عند العرب بالحواس التى بها يتميز الحسن من القبيح .

\* \* \*

على أن ارتباط الجمال بالحس عند نقاد العرب ليس ارتباطا ( ميتافيزيقيا ) يقوم على افتراض وجود جمال مثالى ، وإنما يقوم على وجود ذوق عام وذوق مدرب بالنسبة لقبول ما هو حسن وما هو قبيح ، وعلى أساس من هذا الافتراض يلتقى العقل بالحس ، فالعقل يشعر أمام الظاهرة الجمالية أنه وجد ما حاول الاهتداء إليه دون صورة مسبقة لما هو جميل .

(١) عيار الشعر : ابن طباطبا العلوى : ص : ١٤ .

وإذا كان الشعر ( صناعة ) فكل صناعة لها أصول تقوم عليها وينظر على أساس منها عند الحكم ، وإذا كان النقد الجمالي هو تناول العمل الفني على أسس جمالية تتفق الأذواق المدربة في كل عصر وبيئة على الاعتراف بها ، وعلى ضوء هذه الأسس تتكشف القيمة الذاتية للعمل الفني ، فيمكننا أن نقول بأن النقد العربي كله كان جماليا حيث يتناول النص الأدبي على هدى من الأصول والقواعد المستخلصة من الأعمال الفنية التي التفت عندها أذواق ذوي الفطرة السليمة ، والخبرة العميقة فاستخلصوا منها أسسا وقواعد اتخذت مقاييس للعمل الفني .

ودون الدخول في متاهات ( الميتافيزيقا ) نجد النقد الجمالي عند العرب لا يكاد يترك عنصرا من عناصر العمل الأدبي - سواء اتصل بالشكل أو الأسلوب بالمعنى والأفكار - إلا ووقف عنده ليبرز مقوماته الجمالية .

\* \* \*

أولا :

## الإبداع الفني

تحدثوا عن عملية الإبداع الفني وما يتصل به من أصل العبقرية ، وقد وضحت أمامهم هذه الأسئلة :

ما هي حال الفنان أثناء ممارسته لعملية الإبداع الفني ؟ أ تلقائية هي أم إرادية ؟

يرى بعضهم أن الشعر يبدو كأنه إلهام أو وحى أو اتصال روح الشاعر بروح أخرى ، فهو يأتي حيناً ويمتنع حيناً آخر ، وهذا أشبه بما وجدناه عند اليونان من الاستعانة بآلهة الشعر ، وأنهم ردوا قدرة المبدعين أو الشعراء إلى قوة خارقة خارج ذاته ، فسلكوها مع القدرات الإلهية وطوروها بتطور مجتمعاتهم .

وهكذا عرف العرب شياطين الشعر كما عرف اليونان آلهة الشعر ، وإذا كان التحليل النفسى يعزو إلى العقل الباطن النتائج الفنى فإن نقاد العرب قد عبروا عن هذا العقل بأنه قوة خفية تلهم الفنان الإبداع الجمالى وسموها ( شياطين الشعر ) . وعلى هذا لا يكون الشعر مملا من أعمال الوعى ، بل مملا من أعمال اللاشعور وتنتفى عنه صفة الإرادة والقصد .

ومن النقاد من يرى فى عملية الإبداع الفنى أنها ظاهرة شعورية يقوم بها الأديب وهو تام الشعور بها ، ومسيطر عليها فى مراحلها المختلفة من التفكير فيها والاستجابة للباعت عليها إلى أن يفرغ منها . وأن الشاعر حين ينشد قصيدة عليه أن يقصد إلى ذلك بإرادته <sup>(١)</sup> فالأمر ليس إلهاما أو وحيا وإنما هو صناعة وتعمل وقصد ، وقد جعل العرب الشعر كبرود العصب ، وكالحلل والمعاطف والديباج والوشى وأشباه ذلك من ضروب الصناعات المختلفة ، بل إن كلمة الشاعر معناها العالم ، والشعر العلم <sup>(٢)</sup> والعلم يدخل فى باب الصنائع بما فيه من الخبرة والقصد .

والإبداع الفنى عند « عبد القاهر » ليس تلقائيا ، بل هو نتيجة إجهاد وجهد عقلى ، ذلك أنه يرى أن الشاعر ينظم كلامه مرتبا على حسب ترتيب المعانى فى نفسه ، فإذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا فى ترتيب الأفكار .

على أننا نجد بعض نقاد العرب يقف من فكرة الفن بين التلقائية والإرادة موقفا فيه عمق وأصالة بما لا نجد عند اليونان ، فخازم القرطاجنى يحاول محاولة رائعة التوفيق بين الفعل ، ( اللاإرادى ) وبين الإرادة والرغبة عند

---

(١) النظر : ميار الشعر : ٥٥ .

(٢) كتاب الحيوان : ٤١/٣ ط : ساس

الفنان المبدع ، أو بتعبير آخر بين ربط المحاكاة بالتكرير الآلى للواقع وبين القوة المبدعة لدى الفنان فيما يتصل بعملية الإبداع الفنى فيتحدث مما أطلق عليه ، مناقل الفكر فى التخيلات التى يرام بها إيقاع التحسينات والتقبيحات بوضع ما يجب فى حيز من تلك المناقل على ما يجب من الأجزاء التى منها التثام العمل الأدبى ، حتى يستكمل مقوماته الجمالية .

« فلتتخيلين فى التخيلات التى يحتاجون إليها فى صناعتهم أحوال ثمانية » .

الحال الأولى : يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التى يريد إيرادها فى نظمه أو إيراد أكثرها .

الحال الثانية : أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوباً وأصاليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعانى نحوها ويستمر بها على مهابتها .

الحال الثالثة : أن يتخيل ترتيب المعانى فى تلك الأصاليب ، ومن أم هذه التخيلات موضع التخلص والاستطراد .

الحال الرابعة : أن يتخيل تشكل تلك المعانى وقيامها فى الخاطر فى عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد فى تلك العبارات من الحكام التى تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبنى الروى عليه ، وفى هذه الحال أيضاً يجب أن يلاحظ ما يحق أن يجعل مبدأ ومفتتحاً للكلام ، وربما لحظ فى هذه الحال موضع التخلص والاستطراد .

فهذه أربع أحوال فى التخاييل الكلية .

الحال الخامسة : وهى أول حال من التخاييل الجزئية : أن يشرع الشاعر فى تخيل المدانى معنى بحسب غرض الشعر .

الحال السادسة : أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلاً له .



الحال السابعة : أن يتخيل ، لما يريد أن يضمّنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد ، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب بعد أن يتخيل في تلك العبارات ما يكون محسنا لموقعها من النفوس .

الحال الثامنة : أن يتخيل ، في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى ، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى ، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقا لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها .

ويرى « حازم » أن الشعر ينشأ من الانتقال بين هذه التخاييل الثمانية وأن هذا هو أساس الإبداع الفنى بما فيه من إرادة وعهد ، ومع هذا فإنه يرى أن به جانباً تلقائياً يرجع إلى طبع الشاعر الذى يتكون عنده نتيجة للاطلاع على آثار الشعراء السابقين ، فعملية الإبداع الفنى ترجع إلى انتقال خيال الشاعر بين هذه الأحوال الثمانية السابقة ، وقد يحصل للشاعر - بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شئ حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تحصل له إلا بملاحظة ولو مخالسة ، وكانت هذه الملكة نحواً من ملكة الخاطر .

ويوضح هذا بقوله : « فإنه وإن كان أصل تعلمه القراءة تتبع الحروف وحركاتها وسكناتها ، مقطعة فإنه تحصل له ملكة لا يحتاج معها إلى ذلك المتتبع بل يعلم عندما يقع بعده على مجموع الحروف المختلطة أى لفظ يدل عليه ذلك المجموع ، هذا على أن صناعة مؤلف الكلام كصناعة النسيج تارة ينسج بردا من يومه ، وتارة حلة من صامه ، ولكل قبة<sup>(١)</sup> » .

\* \* \*

ثانيا :

## الاتفعال والعاطفة

والاتفعال هو : « الوجدان الثائر الذى يهز النفوس ويشيرها<sup>(١)</sup> » .

والعاطفة هى : « مجموعة من الاتفعالات تتجمع حول معنى شئ . من الأشياء<sup>(٢)</sup> » .

وقد تلبه نقاد العرب إلى المثير أو الدافع الذى يدفع إلى النتاج الفنى ؛ وأكثروا الحديث فيما يطلق عليه الاتفعال والعاطفة عند المحدثين ، ويطلقون عليه عمل الشعر وشعذ القريحة له<sup>(٣)</sup> ، أى الأسس والينابيع التى يتفجر عنها الشعر ، فالطبع لا يكفى لإنشاد الشعر بل لابد معه من المثير الذى يحرك الشاعر ويدفعه إلى الإنشاء .

« فابن قتيبة » يذكر أن للشعر دواعى تحت البطىء ، وتبعث المتكلف منها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الغضب ، ومنها الشوق<sup>(٤)</sup> .

كما يرى « ابن قتيبة » : أن الشعر يختلف قوة وضعفا باختلاف قوة المثير أى الاتفعالات والعواطف بالمفهوم الاصطلاحي الحديث .

وقرر نقاد العرب أن الشاعر المطبوع قد يستعصى عليه قول الشعر ، فللشعر أوقات يبعد فيها قربه ، ويستعصب فيها ريعنه<sup>(٥)</sup> .

---

(١) دراسات فى علم النفس الأدبى : ص : ٥٢ .

(٢) السابق : ٥٤ .

(٣) العمدة : ٢٠٤/١ .

(٤) الشعر والشعراء : ص : ٧٨ .

(٥) الشعر والشعراء : ٨٠/١ - العمدة : ٢٠٤/١ .

ولهذا دعا النقاد إلى تخير الأوقات والأمكنة المناسبة للآثار .

واستشارة الإبداع عند « حازم القرطاجني » تقوم على أساس من العلم والذكاء ، ويقصد بالذكاء : التنبه إلى العلاقات بين الأشياء ونسب بعضها إلى بعض والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض ، ويرى أن قوة الملاحظة مع الذكاء يساعدان الأديب على الاستشارة .

ولاقتباس المعاني واستشارتها طريقان :

أحدهما : تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر ، فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني ، وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم ويحصل ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ، ولما يمتاز به بعضها من بعض ويشارك به بعضها بعضا ، ولكون خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على ما هي عليه لا يتباين فيه ما تشابه في الحس ، ولا يتشابه فيه ما يتباين في الحس ، فاذا كانت صورة الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود . . . أمكن - للنفس - أن تتركب من هذه الأشياء صوراً شتى من ضروب المعاني .

« وحازم » بهذا يتناول مسألة من أدق مسائل فلسفة الجمال وقضايا الفن وهي أن الرؤية الفنية حدس وكشف ، فالفنان مستكشف لصور الطبيعة ( الأشياء ) مثلاً يستكشف العالم قوانين الطبيعة ، إلا أن رؤية الفنان لا تقف عند حد الصفات المادية للأشياء بل تتجاوز ذلك إلى رؤية صور الأشياء في وجوه تقوت الحصر ، وتختلف فيما بينها من رؤية إلى رؤية ، ومن هنا تصدق قوله « هرقلitus » : ( إن الشمس جديدة كل نهار ) تصدق على شمس الفنان إن لم تصدق على شمس العالم ، ومن هنا تعدد الصور وتكاثر باختلاف الرؤية لدى كل فنان ، بل لدى الفنان الواحد . فادراكنا

الجمالي يعرض تنوعاً أكثر من إدراك الحس العادي وإن كان يعتمد عليه أساساً، وهذا التنوع أو هذا الكشف عن الوجوه التي لا تنحصر في صور الأشياء من مميزات الفن ، ومن أدق أسرار الجمال .

كما يشير « حازم » إلى مسألة أخرى من أدق مسائل الفلسفة الجمالية وهي دور الفهم في تحويل الإدراك الحسي إلى تجربة ، فجعل الفهم أداة للربط بين الحدس الحسي والمدرَك العقلي حيث تتولد المعرفة من ذلك ويتحول الإدراك الحسي إلى تجربة وقد سبق حازم « كانت » في تقرير ذلك وتوضيحه<sup>(١)</sup> .

والطريق الآخر لاستنارة المعاني عنده هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل . فيلتفع الفكر بذلك ويبحث الخاطر فيها يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين .

ولا يكفي معرفة طرق استنارة المعاني واستنباطها بل لابد من حضورها منتظمة في ذهن الشاعر حتى يكون نتاجه على أكمل ما يمكن فيه .

ويرى أن هذا لا يتأتى إلا بتوافر عدة عوامل لها تأثيرها في النتاج الأدبي ، وفي ضوءها يكشف عن طابعه العام . وهو يقسم هذه العوامل أو المؤثرات ثلاثة أقسام : المهيئات — الأدوات — البواعث :

أولاً أما « المهيئات » فتحصل من جهتين :

١ — الشيء في بقعة معتدلة الهواء ، حسنة الموضع ، طيبة المطاعم ، أنيقة المناظر ، ممتعة من كل ما للاغراض الإنسانية به علاقة .

٢ — التفرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشييد ، المقيمين للأوزان .

(١) انظر : « كانت » أو الفلسفة النقدية : ص : ٨٤ .

والبيئة عامل له الصدارة بين المؤثرات العامة للفن ، سواء أكانت طبيعية أو ثقافية ، فالإنسان نتاج بيئته ، والأدب صورة الحياة ، وأداة التواصل الفكرى والوجدانى فى البيئة الواحدة من جيل إلى جيل ، وفى البيئات المختلفة من أمة إلى أمة ، ومن هنا نرى « حازما » لا يقصد بالبيئة البيئة الطبيعية فحسب ، وإنما يدخل فى ذلك الاعتبارات الخاصة بالوراثة والبيئة والتفاعل بينها .

ولاشك أن « حازما » قد سبق علماء الجمال وعلماء النفس عند الغرب بمئات السنين .

ويعمق « حازم » هذه الميئات أو المؤثرات بالربط بينها وبين طبع الأديب وصقل موهبته .

فالمهيب الأول : وهو البيئة الطبيعية بمكوناتها المختلفة له تأثيره فى طبع الناشئ وجبلته ، ويوجه الأديب بطبعه إلى الكمال فى صحة اعتبار الكلام وحسن الروية فى تفصيله وتقديره ، ومطابقة ما خارج الذهن به ، وإيقاع كل جزء منه فى كل نحو ينحى به أحسن مواقع وأعد لها ، حتى يكون حسن نشء الكلام مشبها حسن نشء المعكلم به<sup>(١)</sup> .

والترعرع بين الفصحاء الألسنة ، المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان يوجه الأديب الناشئ إلى ضبط الكلام الفصيح ، وتحصيل المواد اللفظية والمضوية ، والمعرفة بإقامة الوزن ، ومن هنا - فأنت « لا تجد شاعرا مجيدا إلا وقد لزم شاعرا آخر ، وتعلم منه قوانين النظم ، واستفاد منه الدربة فى أنحاء النصاريف البلاغية<sup>(٢)</sup> » .

---

(١) منهاج البلاغ . ص : ٤٠ .

(٢) منهاج البلاغ . ص : ٢٧ .



ثانيا : وأما الأدوات أى العلوم التى لا بد منها فى تكوين الأديب ،  
والتي تهيئه لأداء رسالته على أكل الوجوه فيقسمها إلى علوم متعلقة بالألفاظ  
وعلوم متعلقة بالمعاني ، ومن هنا فان « حازما » كغيره من نقاد العرب يطالب  
الشاعر ألا يقف عند حد الاستعداد الطبيعي ، وإنما لا بد من الثقافة التى لها  
أثرها البعيد فى تكوينه ، ومن هذه الثقافة الرواية والحفظ لما لهما من  
أثر فعال فى تقويم اللسان ، والتبصر بمناهج القول<sup>(١)</sup> .

ثالثا : البواعث أو المثيرات : وهى العنصر الثالث عند « حازم » الذى له  
أثره الفعال فى النتاج الفنى ، وعلى حسب قوة المثير يختلف الأدباء فى  
إجادتهم وإخفاقهم

وقد قسم « حازم » هذه المثيرات أو الدوافع إلى إطراب وإلى آمال  
ويعنى بها المحركات التى تدفع الشاعر للنظم ، بعضها ذاتى نابع من أعماق الشعور  
كالشوق والحنين ، والآخر يرجع إلى مثيرات خارجية كالرغبة والطمع « وكثير  
من الإطراب يعتري أهل الرحل بالحنين إلى ما عهدوه ومن فارقوه ، وأما  
الآمال فهى تعلق بمخداة الدولة النافعة ، فقلما برع فى المعانى وجودة النظم من  
لم يثق بما يرجوه من تلقاء الدولة<sup>(٢)</sup> » .

وهنا نجد « حازما » ينبه إلى الأثر الاجتماعى فى تكوين الأديب ،  
وإلى الدور الذى تقوم به الدولة فى تشجيع الأدباء ، وأهمية هذا الدور .

والطاقة التى تعد الأديب بهذه المعانى التى تنتظم فى ذهنه ، تنحصر عند

« حازم » فى ثلاث قوى وهى :

#### ١ — القوة الحافظة .

(١) انظر : الوزراء والكتاب لجيشيارى ص : ٧٤ . الوساطة : ٢١ . الصناعات

١٤٦ - العدد ١ / ١٣١ — البيان والتبيين ٢ / ٢١ . هيار الشعر : ٤ .

(٢) مناهج البلغاء : ٤١ .

٢ — القوة المأثرة .

٣ — القوة الصانعة .

١ — أما القوة الحافظة : أى الذاكرة ، التى تحفظ ما يدركه الحس وتذكره ، فهى لا تتأتى للأديب إلا عن طريق مخالطة النصوص الأدبية والتبصر بمناهج القول ، بشرط ألا يطفى ذلك على شخصية الأديب فيكون صورة مهتزة من غيره من الأدباء الذين أدمن قراءتهم ، وتأثر بمناهجهم فى فن القول وهذه الطاقة إذا أحسن الأديب توجيهها تقوى ملكته الفنية ، أو تتحول عنده تلك القراءة الواعية إلى قوة أو ملكة أو طبع مما يكون له أبعد الأثر فى تكوين شخصيته الأدبية ، وأصالته الفنية .

وهذه الملكة التى حصلت للأديب ، والتى هى ثمرة للقراءة الواعية والحفظ الجيد لها أثرها البعيد فى صحة الخيال والبعد به عن الخلط والوهم ، فهى التى تساعد الأديب على أن تكون خيالات المعانى منتظمة فى ذهنه ، ممتازا بعضها عن بعض ، محفوظة كلها فى فكره ، فاذا أراد أن يعالج موضوعا وجد خياله اللائق به قد أمدته به قواه الحافظة ، وتكون صور الأشياء متناسقة مرتبة على حد ما وقعت عليه فى الوجود ، فاذا أجال خاطره فى تصورهما فكأنه اجتلى حقائقهما .

ومعنى ذلك أن حياة الشاعر فى التجربة حتى لو كانت — أصلا — لغيره فأنها تصبح أشبه شئ به بتجربته الشخصية ومعاناته الذاتية .

ومن اكتملت عنده الملكة فانه يكون أقدر على تأليف الخيالات المنتظمة والأخيلة التى من هذا النوع يسميها « حازم » ( الأخيلة المنتظمة ) .

ويشبه « حازم » الأديب أو الشاعر الذى تتأتى له تلك الأخيلة المنسقة بناظم الجواهر التى فى حوزته أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده ،

فاذا أراد أى حبر منها على أى مقدار يريد عمد إلى الموضوع الذى يعلم أنه فيه فيأخذه بسهولة وينظمه « وكذلك من كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميزة فانه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى ما شاء فلا يعدوه<sup>(١)</sup> »

وأما ذلك الذى لا تنتظم له عملية التخيل فتضطرب بين يديه تلك المحصلات ، فتبدو قلقه فى أما كتبها ، نائية عن مواضعها ، وذلك الذى يسميه حازم ( معتكر الخيالات ) ويشبهه بناظم مختلط جواهره ، فيعبأ بنظمها النظم الصحيح ، وكذلك الأديب يضل ويسقط فى هاوية الخلط بين المعانى ، والبعد عن الخيال المنتظم الصحيح « لكون الأشياء التى فى الحسن أوضح من التى فى التصور والدهن<sup>(٢)</sup> » .

٢ — والقوة الثانية هي ( القوة المائزة ) . أى تلك الملكة التى بها يستطيع الأديب أن يتبين مواضع الجمال وأسبابه ، ويميز ما يلائم الحاجة والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك ، وما يصح مما لا يصح .

٣ — وتأتى بعد ذلك ( القوة الصانعة ) وهى فنية الأديب التى تبدو فى مقدرة على التأليف بين المعانى ، وهى القوة التى « تتولى العمل فى ضم بعض أجزاء المعانى والمقالات والتركيبات النظامية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض ، وبالجمله التى تتولى جميع ما تلثم به كليات هذه الصناعة » .

\* \* \*

---

(١) منهاج البلاغ : ٤٣ .

(٢) منهاج البلاغ : ٤٢ .

ثالثاً :

## الخيال والتخيل

الخيال هو الدعامة الأولى التي يرتكز عليها الأديب منشئاً كان أو ناقداً فيه يبتكر معانيه وبعين تجارب الآخرين ويتصور كل ما يجري فيها ، ويتخير منها ما يناسب ويصلح لبناء فنه ، وبه يؤلف بين الحقائق فيجعل منها شيئاً جديداً يحمل طابع إبداعه الفنى .

والعملية الخيالية تخضع لقانون التناسق الذى يحقق أثرها على الوجدان ، وتتداعى عناصرها المخزونة فى الذاكرة لتتعاون على إسفاف المؤلف الأديب بما يلبغى .

والخيال مرتبط بالعاطفة ، فالمصورة الخيالية إذا كانت وليدة عاطفة سطحية أو مزيفة بدت هذه الصورة متكللة مصطنعة بعيدة الصلة عن الحقيقة ، والخيال هو خير وسيلة لتصوير العاطفة التى هى العنصر الأول فى الفن الجمالى ، فهو اللغة الطبيعية لتصوير الانفعال الذى يصجز التعبير اللغوى العادى عن تصويره .

والناقد أديب لا يكتفى بأصول النقد الأدبى بل لا بد من الرجوع إلى نفسه يستثيرها قبل إصدار أحكامه الأخيرة ، وهذه الناحية الذاتية مصدر التأثير الذى يبعثه فى نفوسنا ويشير به شعورنا ، ولن نستطيع ذلك إلا بالخيال ، والخيال بعد ذلك عمدة الناقد فى فهم شخصية المنقود وبيئته، وفي

الشروح والموازانات ، ففهم الشخصية يجعل نقده وديا مادلا ، والشروح والموازانات تجعل نقده إيضاحيا مقنعا <sup>(١)</sup> .

ومن الطبيعي ألا يقف نقاد العرب لدراسة الخيال وألوانه وفنونه حيث لم تتضح معالم هذه الدراسة إلا في العصر الحديث . بعد أن أخذ النقاد بالاتجاه العلمي النفسي الحديث ، وإنما تناولوه في آثاره فحسب .

ومن الواضح أن دراستهم للخيال تكاد تنحصر فيما يمكن أن نسميه ( تداعى المعانى ) أى تواردها على ذهن واحد بعد الآخر لوجود علاقة بينها ، أو ما يسمى بالخيال التأليفي الذى يتجلى فى رسم صور نكث أو نقل لتؤلف وحدة عامة ، أو أثرا فنيا واحدا من مجموعها .

والخيال يجب أن يكون بعيدا عن الوهم والتخبط حتى لا يفسد ، وإنما يجب أن يقوم على حقائق ، فيربط بين حقائق الأشياء وحقائق الوجدان وانفعالاته ربما لا ينكره حس ولا عقل ، أما الوهم فهو إيهام وبعد عن هذه الحقائق ، ومن أخطر الأشياء على الشعراء أن يعمدوا إلى الشطط فى خيالهم ، والبعد به إلى عالم وهمى تفيض عليهم فيه صور غامضة لا تفهم مما يؤدى إلى اللبس والغموض <sup>(٢)</sup> .

ومن هنا يقرر نقاد العرب أن الخيال لا يخلو من الصدق فى ارتباطه بالحس ، فالخيال تابع للمشاهدة والحس ، والذى يدركه الإنسان بالحس فهو الذى تتخيله نفسه ، لأن التخيل تابع للحس ، وكل ما أدركته بغير الحس فأنما يرام تخيله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيعة له ، واللازمة له ، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويعايد <sup>(٣)</sup> .

(١) انظر : أصول النقد الأدبي : أحمد الشاذلي : ص : ٢٢٢ . : قاله : ١٩٤٦

(٢) انظر : من القصص : ١٦٤ .

(٣) منهاج البقاء : ٩٨ .



وقد وقف نقاد العرب أمام الخيال ليكفحوا عن دوره في الصورة الأدبية وكيف أنه عنصر جوهري فيها ، وأنه هو السر فيما للأثر الفني من تأثير في النفوس وتحريك لها ، ولهذا كان الكلام المشتغل على الخيال أروع تأثيرا في النفوس من الكلام الذي يكون كله حقيقة ، خال من عنصر الخيال <sup>(١)</sup> .

وقديما قال أرسطو : « المجاز يكسب الكلام وضوحا وسموا وجاذبية لا يكسبه إياها شيء آخر » <sup>(٢)</sup> .

ويرى نقاد العرب أن تخيل الشيء أجمل من الشيء نفسه « وابتهاج النفوس بما تتخيله .. فوق ابتهاجها بمشاهدة الخيال .. ومن أحسن ما يرى من ذلك تصور أشعة الكواكب والشمع والمصابيح المرسجة في صفحات المياه الصافية الساكنة التلويح من الخلجان والأودية والمذانب والأنهار ، وكذلك تمثل أفانين شجر الدوح بما ضم من ثمر وزهر في صفحات الماء الصفو إذا كان الدوح مطلا عليه ، فإن اقتران طرفي الغدير الدوحية بما يبدو من مثالها في صفاء الماء من أعجب الأشياء وأبهجها منظرا » <sup>(٣)</sup> .

وبما يزيد الخيال جمالا ، ويزد دوره في التصوير الأدبي ما قرره نقاد العرب من اقتران الحقيقة به ، لأن هذا اقتران يعطيه قوة ويبعد به عن الوهم ، وبما مثلوا به لذلك قول أبي تمام :

ذمن طالمما التقت أدمع الـ حزن عليها وأدمع العشاق  
وقول ابن التتوخي :

لما ساءني أن وشعتني سيوفهم وأنك لي دون الوشاح وشاح

(١) انظر : العمدة : ٢١٦/١ . ودلائل الإعجاز : ص ٥٥ ، ٣٢٧ ، ومنهاج البلغاء ص ١١٨ .

(٢) الخطابة : الكتاب الثالث : أول الفصل العاشر ص : ٢١٣ . بدوي .

(٣) منهاج البلغاء : ص ١٢٦ .

فحسن اقتران أدمع العشاق ، وهو حقيقة ، بأدمع المزن وهي غير حقيقة ،  
واقتران الوشاح الذى هو حقيقة ، بالوشاح المراد التزام المعتقد وهو غير  
حقيق يجرى فى حسن موقعه من السمع والنفس مجرى موقع حسن اقتران الدوح  
الذى له حقيقة بمثاله فى الغدير ، ولأحقيقة له من العين ، فإن المسموعات تجرى  
من السمع مجرى المتوننات من العين .

وإبراز الحقيقة فى ثوب التعبير الخيالى يرجع إلى أسس جمالية وقف عليها  
نقاد العرب وأبرزها عامل الندرة والابتكار ، وفى هذا « يقول حازم القرطاجنى :  
« وأما تخيل الشئ نفسه بالقول المحاكى له فكأن نسبته إلى النفس والسمع  
نسبة إفصاح الزجاجة مما حوته وإفشاها سر ما أودعته إلى العين من تماثيل  
الشمع ذوات الأنوار ، أو الأدواح الخضر ذوات النوار فى صفحات الماء  
ما ليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة ، لأن حال معاينة أشكال هذه  
الأشياء فى المياه أقل تكرارا على الإنسان من مشاهدة حقائق تلك الصور ،  
فهى لها أشد استظرافا .. فلهذا — وغيره — حسن موقع الأقاويل الشعرية  
من النفوس .

واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى  
به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ ، وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب  
أوضاعها من الصور التى يمثلها الصانع .

وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين  
ناية عنها غير مستلذة لمراعاتها ، وإن كان تخطيطها صحيحا ، فكذلك  
الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر ، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإننا  
نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها ،  
يشغل النفس تأذى السمع عن التأثير لمقتضى المحاكاة والتخييل ، فلذلك

كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا .

وهذا كلام فنان خير بفلسفة الجمال .

وقد درس نقاد العرب الخيال من خلال أبواب التشبيه والاستعارة والكنائية ووقفوا أمام هذه الصور الخيالية لأجل أنها غاية في ذاتها فحسب ، بل على أنها أدوات يكون بها مجال التصوير ومجال الإبداع فيه ، وكلما كانت الصورة أجمل كان الكلام أدخل في الفن الأدبي ، ومن هنا تبدو صلة هذه الفنون الجمالية بالصورة الأدبية ، والشعر في حقيقته يرجع إلى صورته ، وهي مجال المفاضلة بين شعر وشعر ، يقول عبد القاهر : « إن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهرها وضعت في اللغة ، ولكن يفار بمعانيها إلى معان أخر » (١) .

فلاستعارة والتشبيه والتمثيل عند « عبد القاهر » ما هي إلا أدوات لقصد أعم وأبعد وهو « بيان أمر المعاني . كيف تتفق وتختلف ، ومن أين تجتمع وتفرق .. وأن من الكلام ما هو شريف في جوهره كالذهب اللابرز الذي تختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجل المعول في شرفه على ذاته ، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع من قدره ، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة فلها — ما دامت الصورة محفوفة عليها لم تنتقص وأمر الصناعة باقيا معها لم يبطل — قيمة تغلو ، ومنزلة تعلو ، وللرغبة بها انصباب ، وللنفوس بها إعجاب » (٢) .

---

(١) دلائل الإيجاز : ٢٠٤ .

(٢) أسرار البلاغة : ١٩ .

و نحن حين نفضل خاتماً على بخاتم لنقاء مهادته لا يكون ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، أى لأمر يرجع إلى حقيقته وماهيته .

وقد وقف نقاد العرب أمام هذه الفنون التصويرية في التعبير الأدبي لبيان أسسها الجمالية وقيمها الفنية التي يحكم عليها على ضوء منها بالاستحسان أو الاستهجان .

ومن هذه المقاييس الجمالية في الصورة الأدبية ما يأتي :

#### أ — الإدراك الحسى :

سبق أن وضع لنا ارتباط الحس الجمال عند نقاد العرب بالحواس التي بها يتميز الحسن من القبيح . و ذكرنا أن ارتباط الجمال بالحس عند نقاد العرب ليس ارتباطاً ( ميتافيزيقياً ) يقوم على افتراض وجود جمال مثالي ، وإنما يقوم على أساس واقعى وعلى افتراض ذوق عام وذوق مدرب بالنسبة لقبول ما هو حسن وما هو قبيح ، وعلى أساس من هذا الافتراض يلتقى العقل بالحس فالعقل يشعر أمام الظاهرة الجمالية أنه وجد ما حاول الاهتداء إليه دون صورة سبقه لما هو جميل .

وعلى أساس من هذا نجد نقاد العرب يتناولون الصورة الأدبية ( المجاز ) فيقررون أن الخيال المعتمد على التصوير الحسى أقرب إلى النفوس ، وأسرع في إظهار المعنى للعقول ، ويسوق « عبد القاهر » دليلاً على هذا بأن « العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباخ ، ثم من وجهة النظر والرؤية ، فهو إذن أمس بها - أى بالنفس - رحماً » .

وعلى أساس من الحس والعقل تناول « البيانىون » الصورة التشبيهية<sup>(١)</sup> ،

وقالوا بأن الطرفان فيها قد يكونان حسنين ، والمراد بالحسنى عندهم هو ما يدرك هو أو مادته باحدى الحواس الخمس الظاهرة ، البصر ، السمع ، الذوق ، اللمس ، الشم ، وقد يكونان عقليين ، أو مختلفين فيكون أحدهما عقليا والآخر حسيا .

ويدخل في الحسنى عندهم « التثبيته الخيالى » وهو المركب المعدوم الذى الذى تخيل تركيبه من أمور كل منها موجود خارج الذهن ويدرك باحدى الحواس الخمس ، ومنه قول ابن وكيع يعصف الخشخاش :

وخشخاش كأننا منه نقرى      خميص زبرجد عن جسم در  
كأقداح من البلور صينت      بأغشية من الديباج خضر

فخميص الزبرجد الذى يغطى جسما من الدر ، وقصداح البلور المغطاة بالديباج الأخضر ، صورة تركيبية معدومة فى الخارج ولكن العناصر التى ركبت منها موجودة ندركها بالحس الظاهر .

كما يدخل البلاغيون فى العقلى « التثبيته الوهمى » وهو ما لم يمكن إدراك أجزائه بالحواس الظاهرة لعدم وجودها ولكنها بحيث لو وجدت لم تدرك إلا بها ، والفرق بين الوهمى والخيالى أن الوهمى لا وجود له حيث ولا لجميع مادته ، والخيالى جميع مادته موجودة دون هيئته<sup>(١)</sup> .

ومما مثلوا به للوهمى قول امرئ القيس :

أبقتلى والمشرقى مضاجعى      ومبتونة زرق كأنياب أغوال

فلا وجود لأنياب الأغوال إلا فى الوهم لعدم تحققها فى الخارج .

(١) انظر حاشية الدسوقي ٣ ٣١٨ وارجع الى « فن التثبيته » على الجندى ١/ ٣٨ .



كما يدخل في العقل كل ما يتصل بالوجدان كاللذة والألم والشبع والجوع وقد لاحظ صاحب الطراز أن التشبيهات التي جاءت في القرآن الكريم والسنة النبوية كلها بعيدة عن الوم ومحقة الوقوع، وذلك أدخل في الإعجاب وأقرب إلى اليقين مما لا يكاد يقع، ومن ذلك قول الله تعالى : « أو كظلمات في بحر » وقوله : « كمثل الحمار » وقوله : « فمثل كمثل الكاب » إلى غير ذلك من الأمور الممكنة الوقوع ، لأنها أدخل في التحقيق ، وأقرب إلى التيقن<sup>(١)</sup> .

وعلى هذا فينبغي أن تكون الصورة البيانية مرتبطة بالحس لأن ما يدركه الإنسان هو ما يمكن أن تتخيله نفسه ، وكل ما يدركه الإنسان بغير الحس فأنما يدركه بملاحظات ترتبط بالحس والمشاهدة « فيكون تخيل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده ، وكل ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ، ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه ، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخيل شعري أصلا ، لأن الكلام كله يكون تخيلا بهذا الاعتبار<sup>(٢)</sup> .

ونحن حين نستعرض الصور البيانية في الشعر الجاهلي نجد أن المعاني فيها تعب في صورة حسية ، حتى المعاني النفسية والعقلية تمثل وتخيّل في صورة حسية ويكاد يختفي منها كل ما يتصل بالوم وما يبتعد عن الحس المادى .

وكانت الصورة البيانية قائمة على قوة العبارة ، وصدق العاطفة وبساطة الفكرة والبعد عن الوم وإلباس الأشياء صور المحسوسات لتقبلها النفوس وتتأثر بها .

(١) الطراز للملوى : ٢٨١/١ .

(٢) منهاج البلاغ : ٩٨ .

وإذا كانت الصورة الحسية هي التي أثارت انفعال القاعر الجاهل ، وإذا كان النقد الأدبي منذ البداية قد استمد مثله الفنية من إنتاج الشعراء الكبار أنفسهم كأمريء القيس والتابغة وغيرها ، فإنه يكون من الطبيعي أن نجد النزعة الحسية التي تمثلت في شعر الشعراء ، تتمثل على نحو من الأنحاء عند النقاد كذلك <sup>(١)</sup> .

وبقيت هذه النزعة الحسية في النقد الأدبي على الرغم من التطور الثقافي والحضارى في عصور الأدب التالية .

فقد نزل القرآن بالحق ، في نمط جديد من فنون القول ، لا عهد للعرب بمثله مع أنه من جنس كلامهم بلسان عربى مبين . وحين سمع العربى القرآن تأثر به أعمق التأثر ، وكان مجرد إنصاته له كفيلا بانقياده وتسليمه وإسلامه ، ولا عجب أن يكون الشعراء - من آمن بمحمد وصدقه ومن بقى على الشرك وكذبه - من أسرع القوم الذين بهروا بالاعجاز البيانى للقرآن في ألفاظه ودقتها وسلاستها ، وليونتها وسهولتها ، وعبارته وجبال صبكها ، ورصانة نظمها ، ومعانيه وما اشتملت عليه من حكم بالغة ومواعظ حسنة ، وصوره وما تتضمن من ألوان المجاز التى تحمى بمجرد أن تتأملها بالفرق الشاسع بينها وبين صور الخيال عند فحول شعرائهم ، مما جعل القرآن نسيجا وحده ، وإذا نحن تدبرنا كل ما قيل من الشعر بعد نزول القرآن سماعه والإنصات له لا نكاد نجد قصيدة واحدة لمسلم أو مشرك إلا ويبدو منها هذا التأثير بالقرآن <sup>(٢)</sup> .

والقرآن يلفت نظر الإنسان إلى التأمل في هذا الكون وما فيه من

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربى . ١٣٠ .

(٢) انظر : تفصيل ذلك ونماذجه في كتابنا ( اتجاهات النقد الأدبى من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع ) ط : الأنجلو المصرية : ١٩٧٩ .

مظاهر جمالية ويبحث على الوقوف أمام الطبيعة والاتفعال بها والاهتداء إلى أسرارها ، وهذا التأمل لا يتحقق إلا بالحس الجمالى ، والوعى بأسرار الظاهرة الجمالية ، بل إن القرآن يمتن على الإنسان بأن الله خلق له مظاهر الكون للمنفعة المادية والمتعة الجمالية « والأ نعام خلقها لكم فيها دفر ومنافع ومنها تأكلون . ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون » .

« وإذا كان العربى يدرك الجمال بحسه القريب فقد حاول القرآن أن يلفته إلى جمال أرقى يتمثل أمامه فى الكون العريض<sup>(١)</sup> » .

وفى العصر العباسى عصر اختلاف الثقافات والحضارات وعصر النضج العقلى لم تعد الصورة البيانية تعتمد على المادية والحسية ، ولم يعد البيان الغرض منه الوضوح والكشف ، وإنما وجدناه نوعا من الرمزية والتجريد والنفوذ إلى ما وراء الحواس الظاهرة ، واستلهاهم القوى الباطنة ، واستشفاف الأشياء غير المنظورة وأصبح الحس يمثل أحيانا فى صور معنوية ، وتجاوز الخيال حد الواقع إلى عالم الوهم والغميبات .

ومع هذا التطور فى الصورة البيانية إبداعا فقد ظل اتجاه النقد فى أغلبه مرتبطا بالحس ، ويرفض أو يستهجن تصوير الحسى بالعقلى لأنه جاء على خلاف الأصل ، فالأصل أن المعارف الحسية هى أساس المعارف العقلية غالبا ، والمعقول على هذا فرع عن المحسوس ، لأنه مستفاد منه ومنته إليه ، وما جاء من التشبيه على أنه الصورة فيجب أن ينزل المشبه به ( المعقول ) منزلة أوضح من المحسوس ادعاء ومبالغة حتى يمكن أن يشبه المحسوس به ، ولهذا عد كل تشبيه جاء على هذه الصورة تشبيها مقلوبا ، أى الذى يجعل فيه المشبه الذى هو الناقص بالأصالة مشبها به ويجعل فيه المشبه به الذى هو الكامل بالأصالة مشبها .

(١) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص ١٢٣

فالرمانى (ت ٢٧٦) . يستقبح تشبيه الحسى بالعقل لأن التشبيه عنده ضربان :

تشبيه حسن : وهو الذى يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً .  
تشبيه قبيح : ما كان على خلاف ذلك .

وما تقع عليه الحاسة أوضح فى الجملة مما لا تقع عليه الحاسة والمشاهد أوضح من الغائب .. وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره ، والقريب أوضح من البعيد فى الجملة ، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف ، ومن هنا استقبح الرمانى قول أحد معاصريه من الشعراء :

صدغه ضد خده مثلما الوعد      صد إذا ما اعتبرت ضد الوعيد  
كما عاب شاعراً آخر فى قوله :

وله غرة كلون وصال      فوقها طرة كلون صدود

\* \* \*

وعند أبى هلال العسكري (ت ٣٩٥) أن إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه من أجود التشبيه وأجمله ، ومما مثل له به قول الله تعالى : « والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء » فأخرج مالا يحس إلى ما يحس .

\* \* \*

والمبرد (ت ٢٨٥ هـ) يستحسن الصورة التشبيهية المأثورة عن العرب وهى التشبيهات التقليدية القائمة على الحس ، ومن ذلك : تشبيه المرأة بالشمس والقمر والغصن والغزال والبقرة الوحشية والسحابة البيضاء والدرة والبيضة ، وعين المرأة والرجل بعين الظبي والبقرة الوحشية ، والأنف بمحد السيف ، والفم بالخاتم والساق بالجوار ، فهذا كلام جار على الأسن ، قال سراقبة بن مالك : « فرأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وساقاه باديتان فى غوزه كأنهما

جارتان ، وقال كعب بن مالك الأنصاري : « وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم إذا سرّ تباج وجهه فصار كأنه البدر » .

وعين الإنسان مشبهة بعين الظبي والبقرة في كلامهم المذمور وشعرهم المنظوم ، من جرى ما تكلمت به العرب ، وكثر في أشعارها ، قال الشاعر :

فعينك عينها وجيدك جيدها      ولكن عظم الساق منك دقيق

وقال آخر :

فلم تر عيني مثل سرب رأيت      خرجن علينا من زقاق ابن واقف

طلعن بأعناق الظباء وأعين الـ      جآذر وامتدت بهن الروادف

ويقال للخطيب : كأن لسانه مبرد ، كما يقال للطويل : كأنه رمح .

ويقال للمهز لسكرم : كأنه غصن تحت بارح<sup>(١)</sup> .

\* \* \*

وابن طباطبا العلوي (ت ٢٢ هـ) يتناول الصورة التشبيهية على هذا الأساس الحسيّ المأثور عن عرب الجاهلية ، والمنزع من بيئتهم وحياتهم ، فن ضروب التشبيه عنده تعبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به معنى ، ومنها التشبيه به حركة وبطئا وسرعة ، ومنها تشبيهه به لونا ، ومنها تشبيهه به صوتا ، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه ، وتأكد المصدق فيه ، وحسن الشعر به للعواهد الكثيرة المؤيدة له ، وهذا التقسيم يقوم على حواس البصر والسمع .

وهكذا نتابع النقاد في هذا الاتجاه الحسي ، ومن القواعد المقررة عندهم



أن التشبيه المحسوس طرفان ووجهها ، هو أسهل أنواع التشبيه من حيث التكوين والإدراك ، لأن الحواس هي منافذ العقل ووسيلة إلى المعرفة ومن أقوالهم المأثورة : « من فقد حسا فقد فقد علما » ، ويرى الجاحظ أن معرفة الأشياء إنما أساسها الحواس الخمس ويذكر أن « القلب والبصر شريكان ، والطعم والشم متفقان ، والفطنة والحفظ رفيقان ، والسمع والمنطق مجتمعان »<sup>(١)</sup>.

وقد وقف النقاد أصحاب الاتجاه الحسي أمام النص القرآني ( طلعتها كأنه رؤوس الشياطين ) وحاولوا أن يخضعوا الآية الكريمة إلى ما قننوه من قواعد ، وأنكروا وقوع تشبيه الحسي بالعقل في القرآن الكريم ، لأن القرآن جرى على الأصل الأبلغ في أن الحسي أصل للعقلي .

وحاولوا تأويل الآية تأويلا حسيا<sup>(٢)</sup> ، فقال بعضهم : إن المراد برؤوس الشياطين هو ثمر شجرة تكون ببلاد اليمن لها منظر كريمة<sup>(٣)</sup> ، ويقول المبرد : إن هذه الشجرة يقال لها ( الأستن<sup>(٤)</sup> ) ويقول ابن رشيقي : قال قوم : إن شجرة الزقوم — وهي أيضا ( الأستن ) لها صورة منكورة وثمره قبيحة يقال لها : رؤوس الشياطين<sup>(٥)</sup> .

وقال قوم : الشياطين : الحيات .

ويقول ابن قتيبة الدينوري : والعرب تسمى الحية شيطانا<sup>(٦)</sup> .

ولسنا بسبيل مناقشة هذا الرأي وإنما الذي يهمنا هنا هو بيان كيف كان

(١) انظر : أمراء البيان ٣٨٧/٢ .

(٢) نزعة الأنباء : الأنباري : ص ١٤٣ . وفيات الأعيان : ١٣٨/٢ .

(٣) الحيوان للجاحظ : ١٣/٤ ط ساس .

(٤) الكامل : ٢٣٨/٦ .

(٥) العمدة : ١٩٥/١ .

(٦) أدب الكاتب : ١١٦ .

النقد العربي ملتصقا بالمحسوس على اعتبار أن الوظيفة الرئيسة للصورة هي الكشف والإيضاح ، وعلى اعتبار أن الإنسان جبل على إدراك ما هو حسي أكثر مما هو عقلي ، وأن من طبيعة العقلية العربية البعد عن التجريد والوهم ، والنفوذ إلى حقائق الأشياء من خلال الحس واستشفاف الأشياء الحسية المادية والانطلاق منها إلى استلهاام الخيال ، أو كما يقول أرسطو : « إتنا في حاجة لاستعادة صور من عالم المراتيات لنستعين بها على التعبير الخفي » .

\* \* \*

## والقدرة . ٢ — الغرابة والقدرة :

من المبادئ المقررة في علم الجمال أن « الألفة تغض من تقديرنا لجمال الأشياء »<sup>(١)</sup> ، وهذا ما قال به نقاد العرب ، فالصورة الأدبية الشائعة التي يتداولها الشعراء ويستظهرونها تفقد الإحساس الجمالي بها .

وفي هذا يقرر عبد القاهر : « أنه كلما كان المشبه به في التمثيل الذي يحتاج فيه إلى إثبات وبرهان على شيء يمتنع غريبا نادرا ، كان ذلك أوقع في النفوس ولدى العقول » .

ومن هنا يرى أن قول أبي طالب الرقي :

وكان أجرام النجوم لو امعا      درر نثرن على بساط أزرق  
أبلغ من قول ذي الرمة :

كحلاء في برّج صفراء في نعب      كأنها فضة قد مسها ذهب  
لأن الأول غريب قليل نادر الوجود بخلاف الثاني ، فإن الناس يرون

في الصياغات فضة قد أجرى فيها ذهب وطلبت به ، ولا يكاد يتفق أن يوجد  
درّ قد نثر على بساط أزرق<sup>(١)</sup> .

والقرب في الصورة الأدبية إنما يكون بسرعة خطوره بالبال فلا يحتاج  
إدراكه إلى دقة نظر وقوة فكر كمنظرك إلى السيف عند سله ، فإنه يذكر  
بلهجان البرق<sup>(٢)</sup> . ويكون الابتذال بكثرة الاستعمال ، وهو ما عبر عنه  
الزنجشیری بقوله : « الملهوج بذكره المستعمل<sup>(٣)</sup> » لأن الشيء المتداول بين  
الناس يكون ممتهنا<sup>(٤)</sup> .

والغريب النادر هو ما لا يسرع الخاطر إليه ، ولا يقع في الوم عند بديهية  
النظر إلى نظيره الذي يشبه به إلا بعد تثبيت وتذكر ، وفكر للنفس عن الصور  
التي تعرفها ، وتحريك الوم في استعراض ذلك ، واستحضار ما غاب عنه<sup>(٥)</sup>

والنفس الإنسانية مجبولة على الميل إلى الشيء العزيز النادر الذي يبذل  
الجهد في سبيل الوصول إليه ، وبقدر ما يعاني الإنسان في سبيله بقدر ما يحتمل  
مكافئته من نفسه ، وأما الشيء الذي ينال بلا مشقة ولا تعب فليس له مكان من  
النفس قدر ما للأول .

وفي هذا يقول الإمام عبد القاهر : « فأنت تعلم على كل حال أن هذا  
الضرب من المعاني كالجوهرة في الصدف لا تبرز لك إلا أن تشقه عنها ،  
وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكري يهتدى  
إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطري يؤذن له في الوصول إليه ،

---

(١) أسرار البلاغة : ١٤٩ .

(٢) نهاية الإيجاز : الرازي : ص ٧١ .

(٣) أساس البلاغة : ص : ١٨ مادة : بذل .

(٤) مواهب الفتاح : ٤٤٣/٣ .

(٥) أسرار البلاغة : ١٢٥ .

وما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة ،  
كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له <sup>(١)</sup> .

\* \* \*

ومن الأسباب التي يرجع إليها الابتذال :

١ — إدراك الشيء جملة أسهل من إدراكه مفصلاً ، لأن الشيء إذا  
كان مجملًا لا يحتاج في فهمه إلى عمليات عقلية وإلى ملاحظات متعددة للوقوف  
على تفصيلاته ، ولذلك كانت عظمة العباقرة تتجلى في مدى وقوفهم على هذه  
التفاصيل ، وكيفية تناولهم لها ، إنهم في نفس الوقت الذي يدركون فيه الطابع  
المميز للشيء يدركون جميع ملامح الجمال التي يشترك فيها هذا الشيء مع مراتب  
من الوجود أعلى وأرفع ، أفليس هذا الإدراك للتشابه الكلي في الاختلاف  
الكلي هو بعينه ما كان يطلق عليه « لينتس » اسم الإحساس الفلسفي الحقيقي <sup>(٢)</sup>

وكثرة التفصيل في وجه الشبه مما يكسب الصورة التشبيهية بعدا وغرابة  
وذلك أنه حينئذ يكون أمورا كثيرة بعيدا كل منها عن الآخر في الخيال

وفي ذلك يقول عبد القاهر : « فالاشتراك مثلا في الصفة من جهة الجملة  
على الإطلاق يقل عن أنه يحتاج فيه إلى قياس وتشبيه ، نحو كلا الشئيين  
أسود أو أحمر ، فإن دخل في التفصيل شيئا احتيج بعد ذلك إلى إعمال الفكر  
مثل تشبيه حمرة الخلد بحمرة التفاح والورد ، فإن زاد تفصيله بخصوص تدق  
العبارة عنه ، ويتعرف بفضل تأمله أنه زاد الأمر قوة في اقتضاء الفكرة ،  
وذلك مثل قول الشاعر :

كأن على أنيابها كل سمرة صياح البوازي من صريف اللوائك

(١) أسرار البلاغة ص : ١١٠ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ١٤٢ .

فانه أرفع طبقة من قول امرئ القيس :

كأن صليل المرو حين تشده صليل زيوف ينتقدون بعقرا<sup>(١)</sup>  
لأن التفصيل والخصوص في صوت البازي أميز وأظهر منه في صليل الزيوف<sup>(٢)</sup>  
ومن ذلك قول الشاعر :

والشمس كالمرآة في كف الأشمل لما رأيتها بدت فوق الجبل

وهو يشبه الشمس بذلك عند طلوعها ، وهو من بديع المركب الحسى الذى اقترنت فيه الحركة بالشكل واللون ، ووجه الشبه فيه هو الهيئة الحاصلة من الاستدارة مع الإشراق والحركة السريعة المتعجلة وما يحصل من الإشراق بسبب تلك الحركة من التموج والاضطراب حتى يرى الشعاع كأنه يهيم بأن ينبسط حتى يفيض من جوانب الدائرة ثم يبدو له فيرجع من الانبساط الذى بدا له إلى الانقباض كأنه يجتمع من الجوانب إلى الوسط فان الشمس إذا أحد الإنسان النظر إليها ليتبين جرمها وجدها مؤدية لهذه الهيئة وكذا المرآة إذا كانت في يد الأشمل .

وقد تجرد هيئة الحركة عن كل وصف غيرها للجسم ، وحينئذ لا بد من اختلاط حركات كثيرة للجسم إلى جهات مختلفة له كأن يتحرك بعضه إلى اليمين وبعضه إلى الشمال وبعضه إلى العلو وبعضه إلى السفلى .. كحركة المصحف في قول ابن المعتز :

وكان البرق مصحف قار فانطباقا مرة وانفتاحا

لأنه يتحرك في الحالتين إلى جهتين في كل حالة إلى جهة .

---

(١) المرو : الحجارة البيض الرقاق . وتشده : تنجيه .

(٢) أسرار البلاغة : ١٤٠ .



وكما كان التفاوت في الجهات التي تتحرك أبعاض الجسم إليها أشد كان التركيب في هيئة المتحرك أكثر ، ومنه قول الآخر :

حفت بسرو كالقيان ولحفت خضر الحرير على قوام معتدل  
فكأنها والريح جاء يميلها تبغى التعانق ثم يمنعها الخجل

فان فيه تفصيلا دقيقا ، وذلك أنه راعى الحركتين ، حركة التهيؤ للدنو والعناق ، وحركة الرجوع إلى أصل الافتراق ، وأدى ما يكون في الثانية من سرعة زائدة تأدية لطيفة ، لأن حركة الشجرة المعتدلة في حال رجوعها إلى اعتدالها أسرع لا محالة من حركتها في حال خروجها من مكانها من الاعتدال ، وكذلك حركة من يدركه الخجل فيرتدع أسرع من حركة من يهم بالدنو لأن إزعاج الخوف أقوى أبدا من إزعاج الرجاء .

وكما يقع التركيب في هيئة الحركة قد يقع في هيئة السكون ، فمن لطيف ذلك قول أبي الطيب في صفة كلب :

يقع جلوس البدوى المصطفى<sup>(١)</sup>

إنما لطف من حيث لكل عضو من الكلب في إقعائه موقع خاص ، وللمجوع صورة خاصة مؤلفة من تلك المواقع .

ومن البيت الثاني من قول الآخر في صفة مصلوب :

كأنه عاشق قد مد صفحته يوم الوداع إلى توديع مرتحل  
أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل

والتفصيل فيه أنه شبهه بالتمطى إذا واصل تمطيه مع التعرض لسببه ، وهـ

(١) وتامه : بأربع مجدولة لم تجمل - أى أربع قوائم ، ومجدولة : محكمة .

اللوثة والكسل فيه ، فنظر إلى هذه الجهات الثلاث ، ولو اقتصر على أنه كالتمطى كان قريب التناول ، لأن هذا القدر يقع في نفس الرأى للمصلوب ابتداء ، لأنه من باب الجملة (١) .

٢ — وقد يرجع الابتذال إلى قرب حضور الشيء في الذهن إذا ذكر ما يناسبه ، لأن الأشياء المتقاربة في الصفات يستحضرها الذهن إذا ذكر بعضها بلا كلفة ولا مشقة كتشبيه الجرة بالكوز ، وتشبيه العنبة السوداء الكبيرة بالإجاصة ( البرقوقة ) في الشكل والمقدار واللون .

وهذه القاعدة خاضعة لما يسميه علماء النفس : تداعى المعانى ، وهو ارتباط بين خاطرين يستدعى حضور أحدهما في الذهن عند حضور الآخر .

وذلك أنه لا توجد في العقل حقيقة منفردة ليس لها اتصال بغيرها من الحائق ولا يلج الحواس شيء من غير أن يربط نفسه بحقيقة سابقة أو يذكر بمعنى قديم ، ومن عادة المعانى أن يدعو بعضها وتتآزر وتلتئم .

والنشاط العقلى فى أى لحظة زمنية ، هو حلقة من سلسلة متصلة هي مجرى شعور الإنسان الذى يبدأ منذ ولادته وينتهى بنهاية حياته ، فهو وحدة مستمرة وإن كانت دائمة التغير ، إذ أتت لو تأملنا فى حلقة من هذه السلسلة : أى ما يحتويه الشعور فى لحظة ما لوجدناها متصلة بالوحدة الشعورية السابقة لها ، كما أنها بدورها ذات شأن فى تعيين الحلقة التى تآتى بعدها .

وهذه العمليات الشعورية أو العقلية تستمر فى غير انقطاع ، حتى فى أثناء النوم وإن كان نشاطها وقتئذ فى أحط درجاته .

---

(١) انظر : الإيضاح . للقزوينى ص : ١٣٠ .

(٢) مبادئ علم النفس التعليمى : أحمد زكى : ص : ٩٤ .

ومن المعروف أن لتداعى المعانى جوامع كثيرة ، أهمها فى موضوعنا هذا جامع التشابه ، كأن تكون بين الصورتين العقليتين شىء من التماثل يستدعى إحداها إلى الحضور فى الذهن ، وكلما عظم التشابه قويت الرابطة بين المعنيين وأسرع أحدهما للاتصال بأخيه<sup>(١)</sup> .

وقد اختلف البيانون حول وجوه الاتفاق ووجوه الاختلاف بين الطرفين فى الصورة التشبيهية ، فمنهم من يفضل كثرة الاختلاف بين الطرفين ويرى أن هذا أجود من التشبيه الذى كثرت جهات الاتفاق بين طرفيه ، ومنهم من يرى عكس ذلك ، فكلما كثرت وجوه التقارب بين الطرفين كان أجود وعلى هذا ينبغى أن تكون الأوصاف المشتركة بين الطرفين هى أشهر صفاتها أو من أشهرها .

والحق أننا لانجد لهذا الخلاف موضعا ، فالعبرة فى براعة الأديب فى تقديم صورته ، وترجع تلك البراعة إلى الهدف الذى يقصده الأديب من صورته ، وهما إذا كانت صورته تحقق هدفه وترسم خياله ، أم أن التوفيق جانبها ، فأحيانا يهدف الأديب من تصويره إلى محاكاة شىء أعجبه ، فهو يجليه ويوضحه أمام غيره ليثير إعجابه به ولا يتأتى هذا إلا إذا جاء الأديب بصورة واضحة مفهومة ، لتكون سريعة الوصول إلى مخيلة المتلقى ، فإذا كانت الرؤية قريبة بين الشىء وما يمثله كان قريب الحضور إلى الذهن ، لأن التقارب والتناسب من شأنه استدعاء الأشياء المتقاربة فى الذهن .

وفلسفة الجمال فى الصورة الأدبية تقوم عند أصحاب هذا الاتجاه إلى مدى بعيد على ما فيه من التماثل والتناسق والتشابه ، كما أن مراعاة النظر عند البيانين تقوم على التماثل والتشابه ، وعمدة الطباق عند التضاد ،

ويرجع الجمال في هذه الأشياء إلى ما فيها من عمليات عقلية ونفسية تنشأ عن تدامى المعاني كما سبق ، وعن ترابطها بصورة ما .

وقد سبق أن وجدنا « قدامة » يأخذ بفكرة القرب في التشبيه الذى يدنو إلى الاتحاد بين الطرفين ، ومن هنا كان استحضاره لبيت امرئ القيس :

له أبطالا غني وساقا نعاما وإرخاء مريحان وتقريب تنفل

وقال : هذا تعبيه أعضاء بأعضاء هى بعينها ، وأفعال هى أيضا بعينها إلا أنها من حيوان مختلف<sup>(١)</sup>

وقدامة يأخذ بفكرة القرب في الاستعارة كعنصر جمالى في الصورة أى أن تكون الصلة بين المستعار منه والمستعار له قريبة حتى يتحقق لها بذلك الوضوح والفهم ، فالأديب إنما يلجأ إلى الاستعارة ليخيل لك الشيء بصفات شئ آخر هى مماثلة لصفات ذلك الشئ ، فإذا بعد الكلام عن الحقيقة بسبب بعد المناسبة بين الطرفين أدى إلى الخطأ والإحالة .

وأحيانا أخرى لا يقف الأديب عند هذا الحد الذى قصد به تقديم الصورة إلى المتلقى ، وإنما يهدف إلى أبعاد نفسية ووجدانية في الوقت الذى يريد فيه أن يكشف عن رؤيته البعيدة الخاصة بالأشياء ، فالأديب أكثر الناس إحساسا وإدراكا لحقائق الأشياء ، وله رؤية خاصة تقوم على الذكاء والوجدان ، وحينئذ نجد الأديب يدرك علاقات بين الأشياء البعيدة

قد لا يهتدى إليها غيره من الناس ، ولهذا نحمد الأديب يهدف إلى الإثارة الجمالية ممزجة بالتنبيه على مدى أبعاد رؤيته الخاصة ، وبهذه الرؤية البعيدة التي جمعت بين أشياء متباعدة تكتسب الصورة صفة الندرة والبعد من الابتذال ، ومن هنا تأتي قيمتها الجمالية واهتزاز النفس لها لما طبعت عليه من الميل وراء المعاني الدقيقة ، وهذا هو مكن العبقرية « والشاعر المجيد حقا يمتاز من غير المجيد ، بأنه إذا تحدث إليك لم يمكنك أن تسير معه كما تسير مع نفسك » وإنما يضطرك أن تفكر وأن تجهد نفسك في أن تفهمه وتحسه وتفهّم معه (١) .

٣ — ومن أسباب الابتذال كثرة مشاهدة الشيء أو كثرة تكراره على الحس وحضوره في الذهن أغلب الأوقات لأن هذا يكسبه سرعة الخطور بالبال لأن من عادة النفس سرعة الالتفات إلى ما أنسته وعرفته قبل غيره ، فمثلا تشبيه الشمس بالمرآة المجلوة في الاستدارة والاستنارة لا يخلو من التفصيل ، ولكن كثرة شهود المرآة وتكرارها على الحس أوجب ابتذالها ، لأن كل شبه يرجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن تحس أبدا ، فالتشبيه المعقود عليها نازل متبذل ، وما كان بالضد من هذا ، وفي الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب بديع .

وندره حصول المشبه به في الذهن تكتسب به الصورة خفاء وجمالا سواء عند حضور المشبه لبعد المناسبة بينهما وإما مطلقا ، أي بصرف النظر عن حضور المشبه ، فقلة التكرار على الحس توجب الغرابة التي تكتسب الشيء جمالا .



وكثرة الاستعمال تجعل الصورة مبتذلة حتى تصير كالحقيقة المجردة من الخيال ، وإنما تجعل الصورة بالندرة والخصوصية في الاستعمال ، وهذا هو ميدان تسابق الفحول ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كما يقول عبد القاهر كقوله :

### وسالت بأعناق المطى الأباطح

أراد أنها سارت حثيثا في غاية السرعة ، وكانت سرعة في لين وسلاسة كأنها كانت سيولا وقعت في تلك الأباطح فجرت بها .  
ومثل هذه الاستعارة في الحسن واللفظ وعلو الطبقة في هذه اللفظة بعينها قول الآخر :

سالت عليه شهاب الحى حين دما أنصاره بوجوه كالذنانير

أراد أنه مطاع في الحى ، وأنهم يسرعون إلى نصرته ، وأنه لا يبدعهم لحرب أو نازل خطب إلا أتوه وكثروا عليه ، وازدحموا إليه ، حتى تخدم كالسيول تجمىء من ههنا وههنا ، وتنصب من هذا وذاك ، حتى يغص بها الوادى ويطفح عنها (١) .

وفى هذا يقول عبد القاهر : « وما شرفت صنعة ولا ذكر بالقضية عمل إلا لأنها يحتاجان من دقة الفكر ، ولطف النظر ، وتقاذل خاطر ، إلى ما لا يحتاج إليه غيرها ، ويحتكان على من زاو لهما والطالب لهما ، في هذا المعنى . ولا يحتكم ماعداها ، ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات . وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات وسائل الأعمال التي تنسب إلى الدقة ، فانك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والائتلاف أبين ، كان شأنها أعجب ، والحدق لمصورها أوجب (٢) .

ومن هنا فرق النقاد بين الغموض الفنى الذى يكسب العمل الأدبى روعة وجلالا وبين التعقيد المذموم الذى يتطلب جهدا ومشقة فى الوصول إلى المعنى فإذا وصل إليه لم يجده شيئا يستحق ما بذل فيه من جهد ، فالاجماع منعقد على أن التعقيد إخلال وإفساد يحط من قيمة العمل الأدبى ويحول بينه وبين الإثارة والتأثير ، وإذا فقد العمل الأدبى هذه الغاية ضاع كل ماله من قيمة ومنزلة ، وهبط إلى مستوى المتون والحواشى التى تعين الباحثين فى فهم العبارة وتستنفذ منهم كثيرا من الجهد والفكر حتى يستطيعوا الاهتداء إلى المعنى المراد من العبارة الملتوية التى تؤدي إلى تعكير الصورة ولهذا « كره النقاد تعقيد الكلام فى الشعر »<sup>(١)</sup> ، ورفض عبد القاهر أن يكون له أى تأثير محمود فى النفس ، وأن كونه يدرك بالتفكير الطويل لا يسبب له حسنا بحال من الأحوال ، وضرب لذلك مثلا ماديًا للأشياء الجميلة التى يزيد لها حسنا كونها تدرك بالتعب ، وبالأخرى القبيحة التى تزداد قبحا لنفس العلة ، فالجميل يزداد حسنا وقيمة إن بذل فيه مجهود والقيبح يزداد قبحا وبشاعة إن بذل فى إدراكه ذلك المجهود فهو يرى أن الخفاء فى التعبير الجميل مما يزيده حسنا ، وفرق بين هذا الخفاء الفنى وبين التعقيد المعيب .

ويرى عبد القاهر « أن الموجب للفضيلة فى التأليف بين الأجناس المختلفة فى التمثيل مراعاة ما يستحضر العقل ، لا ما يحضر العين ، وما تعلق بالرؤية لا ما ينال بالرؤية ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة ، بل من حيث نعيمها القلوب الفطنة ، ثم على حسب دقة المسلك إلى ما استخرج من العبء ولطف المذهب ، وبعد التصعد إلى ما حصل من الوفاق استحق مدرك ذلك المدح واستوجب التقديم »<sup>(٢)</sup> .

(١) رسائل الافتقاد . ص : ٢٦٢ من مجموعة رسائل البلاء .

(٢) أسرار البلاغة : ١٢٩ .

وليس كل تأليف بين الأجناس المختلفة من الفن الذى يحكم لصاحبه بالاستحسان ، ولكن لابد أن تصيب بين المختلفين فى الجنس شيئا صحيحا معقولا .. فأما أن تستكره الوصف ، وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا ، لأنك تكون فى ذلك بمنزلة الصانع الأخرق ، يضع فى تأليفه وصوفا العكس بين شكلين لا يلائمان ولا يقبلانه ، حتى تخرج الصورة مضطربة ، وتجيء فيها نتوء ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبو .. ولم أرد بقولى إن الخدق فى إيجاد الائتلاف بين المختلفات فى الأجناس أن تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل فى العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهاة خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغفل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يعبه المدقق فى المعانى كالغائص على الدر<sup>(١)</sup> .

وإذا كانت محاولة التأثير من أهم غايات الفن متخذة من الصورة أداة لتوضيح المعانى وإبرازها فى ثوب يتجلى فيه إبداع الشاعر ، فإن الوضوح الذى ينشأ عنه الإدراك والكشف لأبعاد العمل الفنى من حيث قيمة الفنية عنصر جوهري لتحقيق هذا التأثير ، وإحداث المشاركة فى الإحساس بين الفنان ومتلقى فنه<sup>(٢)</sup> .

على أننا نجد تفاوتاً بين الناس فى الإعجاب بنواحي العمل الفنى ، فمنهم من تسحره روعة الصورة ، ومنهم من يعجب بالصياغة والموسيقى ، ومنهم من لا يصرفه عن الفكرة شيء ولا يعدل بقيمتها أى قيمة إلى غير ذلك من نواحي الاستحسان والإعجاب .

ومن هنا لا يكون الوضوح هو السبب الوحيد فى التأثير بالعمل الفنى ، إلا إذا كان الهدف الإفادة العقلية وتزويد المتلقى بطاقة من الثقافة والمعرفة ،

(١) أسرار البلاغة : ١٣٠ .

(٢) النظر : الفكرة فى الأدب الدكتور محمد عبد الرحمن حميد ط : دار التأليف ١٩٧٥ .

وليس كذلك الادب الذي يمتزج فيه الفكر بالعاطفة ، والعقل بالعمور  
والإحساس بالتخيل .

وهذا ما ننبه إليه نقاد العرب حين رفضوا أن يقيسوا العمل الفني بمقياس  
العقل وحده ، لأن الصورة الأدبية بما تعكس من أحاسيس وعواطف والتي  
تفقد بذلك وضوحها الذهني فإذا تناولها الناقد بمقاييس المنطق والعقل  
أصبحت مرفوضة ، لأن الناقد لابد وأن يحس التجربة التي عاناها الفنان  
المبدع وأن يكون مشاركاً له في وجدانياته وعواطفه .

حين قال محمد بن عبد الملك الزيات :

رب ليل أمد من نفس العا شق طولا قطعتـه بانتحاب  
ونعيم ألد من وصل معشوق تبدلتـه بيؤس العتاب

حاول بعض النقاد أن يتناولوه بمقياس العقل المجرد متناسياً أبعاد التجربة  
النفسية والعواطف والمشاعر ، فعابه قائلًا : إتنا نعلم أن نفس العاشق بالغا  
ما بالغ لا يمتد امتداد أقصر أجزاء الليل ، وأن الساعة الواحدة من ساعاته  
لا تنقضي إلا عن أنفاس لا تحصى كائنة ما كانت في امتدادها وطولها . .  
تصدى له « القاضي الجرجاني » مبيناً ما يتضمن هذا الشعر من قيم لا تقاس  
بمقياس العقل فقال : إن مراد الشاعر أن هذا الليل زائد في الطول على مقادير  
الليالي كزيادة نفس العاشق على الأنفاس ، وقال : إن هذا وجه لا يرى به  
بأس في تصحيح المعنى ، وإن كان من الرأي ألا يؤخذ الشاعر بهذه الدقائق  
الفلسفية ، مالم يأخذ نفسه بها ، ويتكلف العمل لها ، فيؤخذ فيها حينئذ  
بمحكمة ، ويطلب بما جنى على نفسه <sup>(١)</sup> .

(١) الوساطة : ص : ٣٥١ . ط : صبيح . ١٩٤٨ .



فالوضوح الذى قال به العرب ليس ذلك الكشف المبذل الذى استهلك على ألسنة الناس ، وليس هو الشائع المعروف من المعانى والأفكار التى تتساوى فى إدراكها كل العقول ، لأن هذا يتنافى مع طبيعة الفن ، ويجعل لغة الأدب ولغة العلم سواء ، وبهذا يتعارض الوضوح فى كثير من الأحيان مع خصائص الفن وما فيه من إثارة ومشاركة ، وهذا لا يتحقق إلا بنوع من الغموض الفنى الذى يلقى ظلالاً تثير التأمل وتحدث المتعة عند إدراك ما يتضمن العمل من أفكار وقيم فنية وجمالية .

ولهذا ينبغى أن تكون الصورة مرتبطة بالأحاسيس والمشاعر التى يحيط بها شئ . من الغموض ، وهنا يأتى دور الخيال الذى يتخذ منه الشعراء وسيلة لإحداث الإثارة عند المتلقى بما يكتنفه من غموض يثير الإعجاب ، وفى هذا يقول حازم القرطاجنى عن التخيل بأنه « أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخیل أو من معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم فى خياله ، صورة أو صور يفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شئ آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض ... ومن طرق وقوع التخيل فى النفس أن يتصور فى الذهن شئ من طريق الفكر وخطرات البال .

ومما يحسن موقع التخيل من النفس « أن يترامى بالكلام يترامى إلى أنحاء من التعجب فيقوى بذلك تأثير النفس لمقتضى الكلام .

والتعجب يكون باستبداع ما يشبه الشاعر من لطائف الكلام التى يقل التهدى إلى مثلها ، فورودها مستندز مستطرف لذلك : كالتهدى إلى ما يقل التهدى إليه من سبب للشئ تخفى سديته ، أو غاية له ، أو شاهد عليه ، أو شبيه له أو معاند ، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما للآخر ، وغير ذلك من الوجوه التى من شأن النفس أن تستغريها .



ويقول حازم : « ويجب ألا يسلك بالتخييل مسلك السذاجة في الكلام ولكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والاقترانات والنسب الواقعة بين المعاني ، فان ذلك مما يعد أزر المحاكاة وبعضدها ، ولهذا نجد المحاكاة أبدا بتضع حسنها في الأوصاف الحسنة التماسق ، المتشاكاة الاقتران ، المليحة التفصيل ، وفي القصص الحسن الاطراد ، وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليقات ، وفي التعبيات والأمثال والحكم ، لأن هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة في أن يجهد في تحسين هيئات الألفاظ والمعاني وترتيبها فيها .

وإذا كان في قوة القول البسيط أو القريب من البساطة أن يتخيّل منه أشياء لو وضع اللفظ طبقا لها لم يكن إلا متركبا ، حسن الهيئة ، جرى مجرى ما قبله في الاستحسان ، وذلك كالتشبيه بغير حرف وكالاستعارة وما جرى مجراها في ذلك»<sup>(١)</sup> .

بهذا تتحقق المتعة في العمل الفني بما يشير من إثارة التفكير وإحداث نوع من الشك والتردد عند المتلقين فيما يقال .

ولعل هذا هو السبب في أن الشراح والمفسرون للشعر لا يكادون يتفقون على معنى واحد ويبقى المعنى في « جوف الشاعر » وكما قال المتنبي ساخرا :

« ابن جنى أعلم بشعري مني إليه » .

وبهذا اعتبر نقاد العرب فن الشعر ، فن الخاصة لأنه صناعة والصناعة تتطلب نوعا من الثقافة والمهارة ، وهذه تستدعي نوعا من الخصوصية سواء

---

(١) منهاج البلاغ : ٩١ .

عند الشاعر أو المتلقى ، لأن هذه الخصوصية عند الشاعر هي مجال إبداعه ،  
وعند المتلقى سببا في عمق إحساسه وعمق وقوفه على القيم الجمالية  
في الشعر .

وبهذه القيمة الجمالية كان رد أبي تمام حين مدح عبد الله بن طاهر  
بقصيدته التي مطلعها :

هن عوادي يوسف وصواحيه      فعزما فقدما أدرك الثأر طالبه  
فاعترض عليه « أبو سعيد الضرير » و « أبو العيثيل الأعرابي » وقالاه : لم  
لا تقول ما يفهم ؟ فقال لهما : لم لا تفهمان ما يقال ؟<sup>(١)</sup>  
وقد استحسن الآمدي هذا الرد من أبي تمام .

\* \* \*

---

(١) المقارنة : من ٩ ط صبيح :

رابعاً :

## الأصالة والابتكار

إن أول ما يميز العمل الفني المبتكر هو عنصر الأصالة ( Originality ) بمعنى أن يكون نابعا من داخل الفنان ويعكس طابعه المميز وشخصيته الفريدة فالأصالة مرتبطة ارتباطا وثيقا بمقدرة الفنان على التطوير والابتكار ، والبعد عن كل ما هو مألوف والتقييد بما سبق به من أعمال فنية والسير على منهاجها .

كما ترتبط الأصالة بمقدرة الفنان الذاتية على التأمل والملاحظة وتفرده في إبراز كل ما يتناوله من مضمون .

وفي إطار من هذه الذاتية الإبداعية يمكن أن ينتمي مجموعة من الفنانين إلى مدرسة فنية واحدة ينضمون تحت لوائها ، ملتزمين بأصولها الفكرية والجمالية ومع هذا يبقى لكل منهم طابعه الشخصي المميز لأنه يسكب روحه وعواطفه وأحاسيسه فيما يبدع من عمل مما يكسبه تفردا وتميزا لم يسبق به ، وليس له مثيل .

وإذا كانت الذاتية من أهم صفات الأصالة فليس المراد بها الشذوذ ومجرد الخروج على قواعد الفن ، وهما هو مألوف وإعنا هي في الواقع انعكاس للخبرة في أحسن صور تكاملها ، فالعمل الفني الناجح له شخصيته الفريدة التي تعكس الخبرة الذاتية للفنان ، وهو بهذا مخلوق حي ينبض ويتنفس ويحمل كل مقومات الحياة .

والجدة والحداثة هي ما يميز العمل الابتكاري ، وليس معنى التجديد هو المزاج الشخصي الذي يولد بدعا وليس إبداعا وإعنا معناه الكشف عن العلاقات الجمالية غير المألوفة وتقديمها في صورة تناسب العصر ، فأولى خطوات التجديد والحداثة هو هضم التاريخ الفني والتراث القديم وخبرات الماضي

الطويل ثم إبرازها في صورة إبداعية جديدة وبهذا يعتبر العمل الفني حلقة في سلسلة متصلة الحلقات ، وامتدادا طبيعيا لتطور الفكر البشري .

« فالتجديد والابتكار من أهم مظاهر العبقرية الفنية ، ومن الأدلة على براعة الأديب في إدراك أعماق التجارب التي يمر بها ، والنتائج التي تذهب إليها ، ومن أمارات قدرته على الخلق الفني المقنع للعقول المثيرة للعواطف والنفوس ، ومن الأدلة على ثقافة الأديب واتساع بواعه في مجال الأفكار والمعاني .

« والتجديد والابتكار من أسمى ما يقدمه العباقرة للبشرية ، ومن أجل ما يهدي إليها في أية زاوية من زوايا الحياة ، لأنه نوع من العبق المعين على التقدم والنهوض ، ولون من ألوان كشف المجهول الذي هو غاية كل مفكر عامل على إسعاد بني الإنسان » (١) .

فالتجديد في الفن لا بد وأن يكون معتمدا على فهم ووعي بقواعد الفن وأصوله وتقاليده ومقوماته ، وإلا فإن ادعاء التجديد بدون هذه المقومات لا يعدو أن يكون سطحية جوفاء قد يسكون لها أحيانا بريق ولكنه لا يلبث أن يخبر ويظهر زيفه لأنه لا يحمل من مقومات الفن ما يكتسب به بقاءه وخلوده .

وفي ضوء من هذه الأصالة تناول نقاد العرب العمل الأدبي تناولا موضوعيا ، ووقفوا طويلا ليتحرروا مدى أصالة كل أديب وابتكاره وإبداعه في فنه ، ومعرفة الثورة الفنية الجديدة التي أضافها إلى التراث ، حتى يمكنهم أن يحددوا مكانته في ركب الخالدين .

وقد أدرك نقاد العرب أن بعض الشعراء قد قد آتى بمعان لم يسبق بها . وقد تكون هذه المعاني المبتكرة من الدقة والتندرة بحيث يعجز الشعراء عن

(١) المتنبي بين ناقديه : الدكتور محمد عبد الرحمن شعيب . ص ١١٣ - ط . دار

أخذها واعترفوا لصاحبها بالسبق والتفرد ، وعدم نزاعه فيها ، وقد يكون منها ما يمكن تقليده ، وما يتنازع الشعراء حوله فيدعى كل من أتى بهذا المعنى أنه أهو صاحبه الذي اخترعه<sup>(٢)</sup> .

وإذا كان من الضروري أن يأخذ الشاعر من الأقدمين ، فإن من المعيب المشين أن يعيش ككلا عليهم ، يأخذ ولا يضيف ، وفي الغالب يشوه ما أخذه لأنه فاقد لكل مقومات الأصالة ، كما أن اعتماده على موهبته وحدها ، وقطع صلته بالتراث تجريد لنفسه من كل مقومات النضج والخلود وكما يقول ابن رشيق : إن اتسكال الشاعر على الأخذ بلاذة وعجز ، وتركه كل معنى ضيق به جهل .

ولسكل لغة من اللغات المتمدنة عبقرية تستكن في طرق الأداء ، وتنوع الصور وتلاؤم الألفاظ ، وهذه العبقرية لا تدرك إلا بالذوق ، والذوق لا يتعلم ، وإنما يكتسب بمخالطة الصفوة المختارة من رجال الأدب ومطالعة الروائع الخالدة ، واطلاع الأديب على الأمثلة الرفيعة من البيان الخالد يرهف ذوقه ، ويوسع أفقه ، ويريه كيف تؤدي المعاني الدقيقة ، ونحيا الكلمات الميثة .

ولهذا يرى نقاد العرب ضرورة أن يتثقف الشاعر بآداب أمته — على الأقل — وأن يحسن الاستفادة منها ، وينظر فيها ملتصقا نواحي العظمة والسكال ، ونواحي القصور والعيوب ، مدركا لقدرها ، مقرا بفضلها وجلالها وجلالها ، مرتلا لها ، ليدرك في كل مرة يردد فيها معاني جديدة لم يهتد إليها في قراءاته السابقة لها .

وفي هذا يقول « ابن رشيق » من ثقافة الشاعر : « وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب ، وأيام العرب ، ليستعمل بعض ذلك فيما يريد .  
وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ، ويقوى بقوة طباعهم ، فقد وجدنا



المأخر من المطبوعين المتقدمين بفضل أصحابه برواية الشعر ، ومعرفة  
الأخبار ، والتأمل لمن فوقه من الشعراء . وقد سئل « رؤبة بن العجاج »  
عن الفحل من الشعراء . فقال : ( هو الرواية ) يريد أنه إذا روى استفحل .

قال يونس بن حبيب : وإنما ذلك لأنه يجمع إلى جيد شعره معرفة جيد  
غيره ، فلا يحمل نفسه إلا على بصيرة . . .

وقال الأصمعي : لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروى  
أشعار العرب .

وقد كان الفرزدق — على فضله في هذه الصناعة — يروى للحطيئة  
كثيراً وكان الحطيئة راوية زهير وكان زهير راوية أوس بن حجر وطقيل  
الغنوي جميعاً ، وكان امرؤ القيس راوية أبي دؤاد الإيادي ، وكان كثير  
راوية جميل ومفضلاً له : إذا استنشد لنفسه بدأ بجميل ثم أنشد ما يراه  
منه ، ولم يكن بدون جرير والفرزدق ، بل يقدم عليهما عند جميع أهل  
الحجاز . . ولا يستغنى المولد عن تصفح أشعار المولدين . لما فيها من حلاوة  
اللفظ وقرب المأخذ وإشارات الملح ، ووجوه البديع . . لا على أن تكون  
عمدة الشاعر مطالعة ما ذكرته . . . فانه متى فعل ذلك لم يكن فيه من المتانة  
وفضل القوة ما يبالغ به طاقة من تبع جادته<sup>(١)</sup> .

وقد كان الفحول من الكتاب والشعراء مضرب المثل في القراءة وسعة  
الحفظ ، فالبحتري تأميد أبي تمام ، والمتنبي وجد في رحله عند مقتله عدة دواوين  
من الشعراء ، منها ديوان أبي تمام والبحتري بخطه وعلى حواشي الأوراق  
علامة كل بيت أخذ معناه<sup>(٢)</sup> . والمعري حين أنشد بيت المتنبي :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

(١) العمدة : ١٩٧/١ - ١٩٨

(٢) الصبح المنبى : ٢٧٣/١

يقول : أنا الأعمى <sup>(١)</sup> .

وكما كان الخيال العربي جزئيا ، كانت عناية الدرس الأدبي عند العرب تقف - في مجلتها - عند الجزئيات ويرى فيها مظهر اقتدار الشاعر وإبداعه « وكانت العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبدء فأغزر ، ولمن كثرت سواثر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكن تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض » <sup>(٢)</sup> وفي الوقوف أمام الجزئيات حشر للشعراء في قبالب تكاد تكون متشابهة إلا في القليل ، فإذا جاء الشاعر ، ووضعت شخصيته وأجاد وأضاف في هذا المجال الضيق ، كان في هذا من الجهد الذنى والمعاناة والجدة ما يبلغ به آية الاقتدار والإعجاز .

ومادنا حتمنا على الشعراء أن يعيشوا تراث أدبهم ، وما داموا ملزمين بعمود الشعر ونهج القصيدة ، فمن الضروري أن تتوارد معانيهم الجزئية ، وصنعتهم اللفظية ، ويقع التشابه الشديد في معانيهم وأساليبهم .

وعمود الشعر عند العرب يقصد به تلك القواعد الفنية الصحيحة لقول الشعر بحسب ما يروونه من أسرار الجمال الفني في الأدب ، وبعبارة أخرى : هي تلك الخصائص الفنية التي يتوافر بها للشعر جودته وحسنه ويستكمل مقومات جماله على حسب العرف والذوق العربي ، وهي تتناول : المعنى واللفظ ، والصورة الفنية ، وأساليب الشعر ، وقد أوجزها المرزوقي ( ت ٤٢١ هـ ) في قوله : « إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، وشاكلة اللفظ .

(١) الإبانة : ٣٨ .

(٢) الوساطة : ٣٢

والمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينها - فهذه سبعة أبدأ  
هي عمود الشعر «<sup>(١)</sup> .

وعلى الرغم من أن هذه الأسس تتضمن لمحات فنية وجمالية ، وعلى الرغم  
من أنها قوالب تقليدية تقتقد الأصالة ولا تقف على الخصائص الجوهرية  
للإبداع من حيث شخصية الشاعر وشخصية القصيدة ، فإن الذى يعيننا هنا  
هي أن « عناية عمود الشعر بالجزئيات دون أن يرسم معالم شاملة لأسرار  
الجمال الفنى ، ضيق أمام الشعر العربى فرصة التجديد والابتكار فى غير جزئيات  
التعبير ، وجعلته محصورا فى دائرة المعانى الجزئية ، وحدود الصنعة اللفظية ،  
ولهذا وجدنا أن معظم الشعر العربى قوالب متكررة فى الإطار العام للقصيدة  
وأحيانا كثيرة فى جزئيات التعبير التى حصر عمود الشعر ميدانها «<sup>(٢)</sup> .

أضف إلى تلك القيود التى تحد مجال الابتكار أمام الشعراء ، نظام  
القصيدة العربية أو نهجها الذى أزم به الشعراء والذى حدده ابن قتيبة فى  
قوله : « سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها  
بذكر الديار والدمى والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع ، واستوقف  
الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الغائين عنها ، إذ كان نازلة العمدة فى  
الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لا تتقاهم عن ماء إلى ماء ،  
وانتجاءهم الكلا ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب  
فمكاشدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق لجميل نحوه القلوب . .  
فاذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له ، عقب بإيجاب  
الحقوق فرحل فى شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحرّ الهجير  
وانضاء الراحلة والبعر . فاذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء  
وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح  
فبعثه على المكامأة ، وهزه للسباح وفضله على الأشباه ، فالشاعر المجيد من

(١) شرح ديوان الحماسة - الرزوقي : ص : ٩/١

(٢) مشكلة السرقات د . محمد مصطفى هدارة ص - ١٩١ ط : ١٩٥٨

سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين<sup>(١)</sup> .

وهذه الخطة في بناء القصيدة بأقسامها المحددة يلزم ابن قتيبة الشعراء بأن يسلكوها ماداموا يريدون لأشعارهم الذبوع والبقاء . وكل محاولة للخروج عليها سقوط بالفن لا يقبله النقد إذ « ليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يسكن عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى أو يقطع إلى الممدوح منابت الرجس والآس والورد لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيع والخنوة والعرارة .. » .

« وهكذا يكون نهج القصيدة بالإضافة إلى عمود الشعر - قيودا تمنع الشاعر من ممارسة فنه كما يشاء له خياله وتوسع له قدراته ، وتغل إلهامه فلا تسمح له بالتحليق إلا في دأرتها الضيقة ، وإذا كان عمود الشعر يرسم للشاعر كيفية تأدية معانيه وألفاظه وصوره ، ويكاد يدل على وزن وقافية بعينهما فإن نهج القصيدة يحدد أفكار الشاعر وتسلسلها ونظام تأليفها وربطها ، ويتحد مع عمود الشعر في خلق قوالب متكررة ، ونماذج متداولة<sup>(٢)</sup> وأصبح المعنى الواحد يتوارد عليه كثير من الشعراء وفي هذا يقول المستشرق حب : « إن موضوعات الشعر القديم محدودة بأفق الصحراء العربية ، كما أن أفكاره محدودة بحج المجتمع البدوي ومثله العليا ، ومن هنا نشأ اتهام الشعر العربي بقلّة الابتكار فيه حتى إن الذين يقرأون ترجمات له في لغة من اللغات لن يجدوا فيه غير أنواع من التقليد لنموذج رفيع ، فيما عدا بعض المقطوعات التي قيات في مناسبات معينة » .

(١) الشعر والشعراء ، ابن قتيبة : ص ٢١/١ .

(٢) مشكلة السرقات الأدبية : ١٩٢ .



ويقرر جب بعد ذلك « أن هدف الشاعر ليس البحث عن فكرة جديدة ، أو امتلاك سامعيه بأصالة أفكاره ، وإنما هو أخذ فكره قديمة وتوشيتها بكل ما في طاقته الفنية ليتفوق على الأقدمين بجمال تصويره وتعبيره . »<sup>(١)</sup> ومع ما في هذا من الزعم والتعميم فإنه يلقي ضوءا على أسس التقليد في الشعر العربي وما شاع عنه من قلة الابتكار .

وفي إطار من هذه القيود والقوالب التي تؤدي إلى صعوبة التجديد يحدث النقد عن الابتكار وعرفوه بأنه « ما لم يسبق إليه ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه كقول امرئ القيس :

سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال  
فإنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره ، وسلم الشعراء إليه ، فلم ينازه أحد إياه »<sup>(٢)</sup> .

وقد حاول بعض النقاد أن يرسموا طريقا معبدا للشعراء يصلون منه إلى ابتكار المعاني مع اعترافهم بصعوبة ذلك لأن المعاني لا يستطيع حصرها ، إلا أنه من الممكن أن تستثار من مكاننا أو أن تستنبط تركيباتها ، والسبيل إلى هذا عندهم هو العلم والذكاء ويقصد بالعلم : ملاحظة الأديب الأشياء وصفاتها وما يتعلق بها ، ومما يعين على ذلك الزود من مختلف الثقافات والمعارف ، والاتصال بكل جديد تبذعه المدنية والحضارة ، وإنعام النظر وإعمال الفكر ، فهذا هو سبيل توسيع أفق الأديب وإخصاب قريحته .

ويقصد بالذكاء : التنبه إلى العلاقات بين الأشياء ونسب بعضها إلى بعض ، والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع وموضع وغرض وغرض<sup>(٣)</sup> .

ويرى حازم أن المعاني تأتي على هيئات وصور يعز حصرها ولا يتأني

---

(1) Arabic Of Lliterature, An Iutroduction H.A.R. Gibb.p.1F.

(٢) السبعة : ٢٦٢/١

(٣) منهاج البلاغ : ٣٨ .



استقصاؤها لكثرتها ، وإنما يعرف حسنها من قبيحها بالقوانين الكلية ( الجمالية ) التي تنسحب أحكامها على صنف صفاتها ومن ضروب بيانها ، ويعلم من تلك الجمل كيفية التفصيل ، ولا بد مع ذلك من الذوق الصحيح والفكر المأنز .

وقد سبق أن أشرنا إلى طرق استثارة المعاني واقتباسها عند حازم .

وقد تنبه ابن الأثير إلى أن المعاني المخترعة لا يمكن تحديد طريق يسلك إليها وتساؤل : كيف تتقيد المعاني المخترعة بقيد أو يفتح لها طريق يسلك ، وهي تأتي من فيض إلهي بغير تعليم ، ولهذا اختص بها بعض النأرين والناظرين دون بعض ، والذي يختص بها يكون فذا يوجد في الزمن المتطاوول .

ثم حاول ابن الأثير أن يضع منهاجا يوصل إلى المعاني المبتكرة إذا توافر للأديب ذى الطبع السليم والإلهام المرحى . يقول : إن المعاني المبتدعة شبيهة بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة . فكما أنك إذا وردت عليك مسألة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهرا لبطن ، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها ، وتعتبر أطرافها وأوساطها ، وعند ذلك تخرج لك الفكرة إلى معلوم ، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعاني ينبغي لك أن تنظر فيه كنظرك في المجهولات الحسابية ، إلا أن هذا لا يقع في كل معنى ، فإن أكثر المعاني قد طرق وسبق إليه ، والابداع إنما يقع في معنى غريب لم يطرق ، ولا يكون ذلك إلا أمرا غريبا لم يأت مثله ، وحينئذ إذا كتب فيه كتاب أو نظم فيه شعر ، فإن الكاتب والشاعر يعثر على مظنة الإبداع<sup>(٢)</sup> .

وهكذا يشير ابن الأثير إلى أن المعاني قد استهلكت لأن الشعراء

قد قيدوا أنفسهم بمعاني السابقين ، وحصروا أنفسهم في الموضوعات التي طرقها القدماء مما أدى إلى قلة الابتكار في المعاني ، مع أن المعاني لا نهاية لها ، وهي متجددة دائماً بتجدد الحياة .

ولعل هذا المفهوم هو الذي دعا القرطاجني إن أن يقسم المعاني قسمين :

القسم الأول : ماله وجود خارج الذهن ، أي التي تناول الأشياء والحقائق المادية كما هي في الواقع ، وهذه لا فنية فيها ولا ابتكار إذا وصفت كما هي .

القسم الثاني « ما ليس له وجود خارج الذهن أصلاً ، وإنما هي أمور ذهنية محصور لها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها ، والتعاقب بها إلى جهات من الترتيب والإسناد ، وذلك مثل أن تنسب الشيء إلى الشيء على جهة وصفه به ، أو الإخبار عنه أو تقديمه عليه في الصورة المصطلح على تسميتها فعلاً أو نحو ذلك فالإتباع والجروما جرى مجراهما معان ليس لها خارج الذهن وجود ، لأن الذي خارج الذهن هو ثبوت نسبة شيء إلى شيء ، أو كون الشيء لا نسبة له إلى الشيء ، فأما أن يقدم عليه أو يؤخر أو يتصرف في العبارة عنه نحواً من هذه التصاريف فأمر ليس وجودها إلا في الذهن خاصة » .

ونلمح في هذا الكلام ما يشبه الإجمال لنظرية النظم عند « عبد القاهر » أو ما يسمى « بالنحو الجمالي » التي انتهى فيها « عبد القاهر » إلى « جعل مناط الفضيلة في الكلام الصورة التي يرسمها النظم بما يقوم عليه من معاني النحو المنتخبة ، والصورة التي ارتسمت في نفس المتكلم بأصباغ العلاقات بين معاني الكلام التي رتبت في النفس ترتيباً خاضعاً لهذه العلاقات ، إن النظم في حقيقته ترتيب المعاني في النفس ، فلا بد أن يكون الهدف من هذا الترتيب صورة وصنعة » .

وهذه المعانى الذهنية التى هى مجال التفنن والإبداع بين الأدباء يقرر  
حازم فيها ما يأتى :

١ — لا تسد عبارة مسد أخرى وإن كان مفهوماها واحدا من حيث  
الدلالة اللغوية .

٢ — تنويع الكلام من جهة ترتيبات العبارة ، وما دلت عليه بالوضع ،  
ويكون ذلك بمعرفة كيفيات تصاريف العبارات ، وهيئات ترتيبها وترتيب  
ما دلت عليه .

٣ — التصرف فى ترتيب العبارة بإزاء التصرف فى ترتيب المعانى ،  
وما يترتب على ذلك من التغيير والتبديل الذى يصحب الإبداع .

٤ — يشترط فى النقلة من بعض هذه المعانى الذهنية إلى بعض مراعاة  
أمرين :

أولهما : صحة الأداء النحوى والتزام الهيئات التى وقعت للعرب .

الآخر : مراعاة فنون القول التى تتصل بتجميل الأداء .

\* \* \*

أما ابن الأثير فالمعانى عنده على ضربين :

١ — أحدهما : ما يبتكره الأديب دون أن يقتدى فيه بمن سبقه وقد  
يكون هذا ثمرة الحوادث المتجددة ، والأحداث الطائفة ، فهو يأتى وليد  
الخطر من غير كلفة ومشقة بل ينساب المعنى المخترع لأنه رد فعل لأحداث  
مفاجئة .

ومما مثلوا به لهذا النوع قول أبى تمام فى وصف المصلوبين :

بكروا وأسروا فى متون ضواير	قيدت لهم من مربوط النجار
لا يرحون ومن رآهم خالهم	أبدا على سفر من الأسفار

٢ — والضرب الثانى : هو الذى يحتذى فيه الأديب من سبقه ، وهذا النوع هو الشائع بين الأدباء .

والواقع أن هذا النوع من الممكن أن يكون مجالا لإبداع الشاعر « فليس الشاعر هو الناظر للصور المرئية ، إنما الشاعر المبتكر هو الذى يرى الصورة غير المرئية ، بل هو الذى يبتكر الصور ، والابتكار لا يستمد عناصره من المنظور فقط ، بل من المتصور والمفروض أيضا .

إن النظرة الداخلية هى التى يعتمد عليها الشاعر ، وفيها مزيج معقد مخلوط من مناظر مرئية وغير مرئية ، شعورية وغير شعورية ، وفيها خطوط وألوان وأصوات من كل ما تقذف به العاطفة ، ومن كل ما ينبع من النفس من فكر وعلم وحكمة وخيال<sup>(١)</sup> .

وليس معنى الابتكار هو إبداع شىء من العدم أو اختراع محض لم يسبق إليه الشاعر ، وإنما معناه أن تؤلف صورة جديدة من أشياء أو عناصر موجودة ، اختزنها الفنان فى ذهنه بعد أن اكتسبها بحسه وخبرته السابقة « فان أكثر الناس ابتكارا هم الذين تشبعوا بخبرات كثيرة عن طريق التقليد ، فأكثر الكتاب والأدباء والباحثين قد ابتكروا على أساس خبرتهم وتقليد لمن سبقهم<sup>(٢)</sup> .

ومن هنا فرق نقاد العرب بين الاختراع وبين التوليد الذى هو استخراج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو زيادته فى هذا المعنى المسبوق ، فهذا توليد وليس باختراع لأن الشاعر اقتدى فيه بغيره ، كما لا يعد سرقة لأن الشاعر قد تصرف فيه ولم يأخذه على وجهه .

---

(١) تيارات أدبية بين الشرق والغرب : دكتور ابراهيم سلامة : ص : ٢٥٦ .

(٢) علم النفس التعليمى : أحمد زكى صالح : ٧٨ .

فمثال استخراج معنى من معنى متقدم قول ابن أبي ربيعة أو وضاح اليمن:

فأسقط علينا كسقوط الندى ليـه لانه ولا زاجر

ولده من قول امرئ القيس دون أن يشرحه في شيء من لفظة ، أو ينحو نحو إلا في المحصول ، وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية .

فبيت امرئ القيس اختراع لم يسبق به ، والبيت الثانى توليد .

ومثال ما فيه زيادة قول جرير يصف الخيل :

يخرجن من مستطير النقع دامية كأن آذانها أطراف أقلام

فقال عدى بن الرقاع يصف قرن الغزال :

ترجى أغن كأن إبرة روفة قلم أصاب من الدواة مدادها

فولد ذكر التحريف فى القلم ، وهو زيادة صفة <sup>(١)</sup> .

وقد يخذع الشاعر عن نفسه فيأتى بمعنى من المعانى فى غرض ، ربما كان غير مطروق ، فيخيل إليه أنه سبق الشعراء بذلك وهو فى الحقيقة مسبوق لأن أكثر المعانى تراث شائع مركز فى عقول الناس ، ولا سيما المتشابهون منهم فى البيئة والثقافة والحالة الاجتماعية ، وإنما يأتى الشاعر ذلك الوهم من ناحية قصور ثقافته وعدم اطلاعه على آثار غيره .

فمن ذلك ما قصه عبد الله بن جعفر بن درمستويه ، قال : قال لى  
البحترى - وقد اجتمعنا على خلوة عند المبرد ، وسلكنا مسلكا من المذاكرة -  
أشعرت أنى سبقت الناس كلهم إلى قولى :

شقائق يحملن الندى فكأنه دموع التصابى فى حدود الخرائد  
كأن يد الفتح بن خاقان أقبلت تليها بتلك البارقات الرواعد



فاستمع من ذلك المبرد استحسننا أسرف فيه ، وقال : ما سمعت مثل هذه  
الألفاظ الرطبة والعبارة العذبة لأحد تقدمك أو تأخر عنك !

فاعترت البحتري أريحية جربها رداء العجب !

فكأنه أعجبنى ما يعجب الناس من مراجعة القول ، فقلت : يا أبا عبادة  
لم تسبق إلى هذا ابل سبقتك سعيد بن حميد الكاتب إلى البيت الأول بقوله :

عذب الفراق لنا قبيل وداعنا      ثم اجترعناه كسم ناقع  
وكأننا أثر الدموع بخدها      طل تساقط فوق ورد يافع

وشركك فيه صديقنا أبو العباس الناشيء بما أنشده آتفا :

بسكت للفراق وقد راعنى      بكاء الحبيب لبعد الديار  
كأن الدموع على خدها      بقية طل على جنانار

وما أساء على بن جريح « الروى » بل أحسن فى زيادته عليك :

لو كنت يوم الوداع شاهدا      وهن يطفئن غـلـة الوجد  
لم تر إلا دمـوع باكية      تسفح من مقـلـة على خد  
كأن تلك الدموع قطر ندى      يقطر من نرجس على ورد

وسبقتك أبو تمام إلى معنى البيتين معا بقوله :

من كل زاهرة ترقرق بالندى      فكأنها عين إليك تحـدر  
تبـدو ويحجبها الجـمـيم كأنها      عذراء تبـدو مرة وتـخـفر  
خلق أطل من الربيع كأنه      خلق الإمام وهديه المتـنـشر  
فى الأرض من عدل الإمام وجوده      ومن الربيع الغض مـرح يزهر  
ينسى الربيع ، وما يروض جوده      أبدا على مر الليالى يـذكـر

قال : فشق ذلك عليه ا وحل حبوته ونهض .

فكان آخر عهدي بمؤانسته ، وغلظ ذلك على محمد بن يزيد « المبرد »  
وقدح ذلك في حالي عنده <sup>(١)</sup> .

ويذكرنا هذا بالأخطال حين أنشد ابن بشير المدني قوله :

حتى إذا أخذ الزجاج أ كفنا      تفحنت وأدرك ربحها المزكوم  
قال : ألسنت تزعم أنك تبصر بالشعر ؟ قلت : بلى ، قال : فكيف  
لم تشق بطنك فضلا عن ثوبك عند هذا البيت ؟ قلت : قد فعلت عند البيت  
الذي سرقت هذا منه قال : وما هو ؟ قلت : بيت الأعشى :

من خمر عانة قد أتى ختامها      حول تفص غمامة المزكوم <sup>(٢)</sup>

وقد يأتي الشاعر بالمعنى البديع المخترع فإذا سئل عن مدى أصالته فيه  
اعترف بأخذه عن غيره ، فحين أنشد أبو تمام في المديح :

وما سافرت في الآفاق إلا      ومن جدواك راحلتى وزادى  
مقيم الظن عندك والأمانى      وإن قلت ركابى فى البلاد

سأله ابن أبى داود عن هذا المعنى حين أنشده القصيدة ، فقال : أهو  
من المعانى التى اخترعتها ؟ فقال : أخذته من قول الحسن بن هانئ :

وإن جرت الألفاظ يوما بمدحة      لغيرك إنسانا فأنت الذى نعى

وهذه أمانة فنية لا تغض من مكانة الأديب أو تحط من قدره ، وفى هذا  
يقول الآمدى : « إن من أدركه من أهل العالم بالشعر لم يكونوا يرون  
سريقات المعانى من كبير مساوىء الشعراء ، وخاصة المتأخرين منهم ، إذ  
كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر <sup>(٣)</sup> .

(١) زهر الآداب . المصرى : ٢١٦/٢ .

(٢) الموشح : ١٢٩ .

(٣) الموازنة بين أبى تمام والبحرى : الآمدى . ٢٩١/١ .

ويقول القاضي الجرجاني مؤيدا هذا : « إن السرق داء قديم ، وعيب عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ، ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد ، وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ <sup>(١)</sup> .

وهكذا يقدر نقاد العرب الشاعر على حسب أصالته في شعره أو تقليده ودفعهم هذا إلى الوقوف أمام النص الأدبي ورده إلى صاحبه ، واضعين يدهم على الأخذ والافتقار ، وأصبح الكشف عن هذا من الأعمال الجيدة التي يقوم بها الناقد لصعوبة تمييز الأصل من الدخيل ، لأن الآخذين يتفننون في إخفاء ما أخذوا ، وفي هذا يقول الباقلاني :

قد يتقارب سبك نفر من شعراء عصر ، وتتداني رسائل كتاب دهر ، حتى تشبه اشتباها شديدا ، وتماثل تماثلا قريبا ، فيغمض الفصل ، وقد يتشا كل الفرع والأصل ، وذلك فيما لا يتعذر إدراك أمدده ، ولا يتعصب طلاب شأوه ولا يتمنع بلوغ غايته ، والوصول إلى نهايته ، لأن الذي يتفق من الفصل بين أهل الزمان إذا تفاضلوا وتفاوتوا في مضار ، فصل قريب وأمر يسير .

وكذلك لا يخفى عليهم معرفة سارق الألفاظ وسارق المعاني ، ولا من يخترعها ، ولا من يلم بها ، ولا من يجاهر بالأخذ ممن يكتم به ، ولا من يخترع الكلام اختراعا ، ويبتدعه ابتداها ممن يروى فيه ، ويجيل النظر في تنقيحه ، ويعبر عليه ، حتى يتخلص له ما يريد ، وحتى يتكرر نظره فيه .

قال أبو عبيدة : سمعت أبا عمرو يقول : زهير والحطيئة ، وأشباههما عبید الشعر ، لأنهم نقعوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين ، وكان زهير يسمى كبر شعره « الحوليات المنقحة » . وقال عدی بن الرقاع :

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه : ١٥٨

نظر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثقافته منآآدها

وكقول سويد بن كراع :

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادى بها سرىا من الوحش نرما

ومنهم من يعرف بالبديهة وحدة الخاطر ، ونفاذ الطبع ، وسرعة النظم ، يرتجل القول ارتجالا ، ويطبعه عفوا صفوا ، فلا يقعد به عن قوم قد تعبوا وكدوا أنفسهم وجاهدوا خواطرهم ، وكذلك لا يخفى عليهم الكلام العلوى واللفظ الملوكى ، كما لا يخفى عليهم الكلام العامى واللفظ السوقى ، ثم نراهم ينزلون الكلام تنزيلا ، ويعطونه كيف تصرف حقوقه ، ويعرفون مراتبه فلا يخفى عليهم ما يختص به كل فاضل تقدم فى وجه من وجوه النظم من الوجه الذى لا يشاركه فيه غيره ، ولا يسامه سواه ، ألا تراهم وصفوا زهيرا بأنه أمدحهم ، وأشدهم أثر شعر ؟

وروى أن الفرزدق انتحل بيتا من شعر جرير ، وقال : هذا يشبه شعرى ، فكان هؤلاء لا يخفى عليهم ما قد نسبناه إليهم من المعرفة بهذا الشأن ، ثم إنهم يعلمون أيضا من يقتدى فى الألفاظ أو فى المعانى أو فيها بغيره ، ويجعل سواه قدوة له ، ومن يلم فى الأحوال بمذهب غيره ، ويأتى فى الأحيان بمخترعه ، وهذه أمور ممهدة عند العلماء وأسباب معروفة عند الأدباء .

وكما يقولون إن البحترى يغير على أبى تمام إغارة ، وبأخذ منه صريحا وإشارة ، ويستأنس بالأخذ منه بخلاف ما يستأنس بالأخذ من غيره ، ويألف اتباعه كما لا يألف اتباع سواه .

وكما كان أبو تمام يلم بأبى نواس وسلم ، وكما يعلم أن بعض الشعراء يأخذ من كل أحد ، ولا يتحاشى ، ويؤلف ما يقوله من فرق شتى .

وما الذى نفع المتنبي جموده الأخذ وإنكاره معرفة الطائنين ؟ وأهل الصنعة يدلون على كل حرف أخذه منها جهارا ، أو ألم بها فيه سرا ، وأما ما لم يأخذه من الغير ، ولكن سلك فيه النمط وراعى المنهج ، فهم يعرفونه ويقولون هذا أشبه به من التمرة بالتمر ، وأقرب إليه من الماء إلى الماء ، وليس بينهما إلا كما بين الليلة والليلة .

فإذا تباينا ، وذهب أحدهما فى غير مذهب صاحبه ، وملك فى غير جانب ، قيل بينهما ما بين السماء والأرض ، وما بين النجم والنون ، وما بين الشرق والغرب <sup>(١)</sup> .

كما أدرك النقاد خصائص الشعراء ، وفنونهم الأدبية ، ومنهجهم فى القول وما يتميز به كل واحد منهم ، مما كان له أثره فى الكشف عن مدى أصالة كل منهم ، ذكرت الرواة أن جريرا مر بذي الرمة وقد عمل قصيدته التى أولها :

نبت عيناك من طلل بحزوى عفته الريح وامتتح القطارا

فقال : ألا أنجذك بأبيات يزيد فيها ! فقال : ( نعم ) . فقال :

يعد الناصبون بنى تميم بيوت المجد أربعة كبارا

يعدون الرباب وآل تيم وسعدا ثم حنظلة الخيارا

ويذهب بينها المرنى لغوا كما ألغيت فى الدية الحوارا

فوضعها ذو الرمة فى قصيدته ، ثم مر به الفرزدق فسأله عما أحدث من الشعر ، فأنشده القصيدة ، فلما بلغ الأبيات قال : ليس هذا من بحرك ، مضيقها أشد لحين منك ! قال : فاستدركها بطبعه ، وفطن لها بلطف ذهنه <sup>(٢)</sup>

(١) إعجاز القرآن : الباقلائي : ص : ١٠٥ .

(٢) بيان إعجاز القرآن - الخطابي : ص : ٢٥ ط : ثانية ١٩٦٨

(٣) ديوان المماني : ١٧/١ .



وكان الأخطل يقول : نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة .

ولا يكاد شاعر من الشعراء يخلو من الاتهام بالسرقة ، والحق أن الشاعر  
مهما كانت منزلته لا بد أن يتأثر بما سبق من إبداع ، وأن ينتفع به ، وأن  
يسبغ عليها من فنه ما يزيد عمقا وإبداعا ، والواقع أن الابتكار والإبداع  
ليس وقتنا على شاعر دون شاعر ولا عصر دون عصر ، فالشعر مرتبط بعصره  
وبهئيته ، وهو ترجمان لأفكار ومشاعر العصر من خلال الشاعر الذي يعبر عن  
الأحاسيس التي يشعر بها غيره دون أن يستطيع التعبير عنها ، ومن هنا تتجدد  
الصور الشعرية بتجدد الحياة ، وتختلف باختلاف البيئات .

ولهذا نجد النقاد يقدمون نماذج من الشعر المبكر الذي استكمل  
مقوماته الفنية ، وأثار الإعجاب بما حوى من أسرار الجمال وكشف عن  
أصالة صاحبه .

والصور التي بهذه الصفة تسمى ( العقم ) لأنها لا تلقح ولا تحصل عنها  
نتيجة ، ولا يقتدح منها ما يجري مجراها ، فلذلك تمامها الشعراء وسادوها  
لأصحابها ، فإن فعلوا افتضحوا .

ومما مثلوا به لذلك قول امرئ القيس :

سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال  
وقالوا بأنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره ، وسام الشعراء إليه ، فلم  
ينازعه أحد إياه ، وقوله :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

يصف عقابا بكثرة الصيد ، وقد تنائرت في عشا قلوب الطير بين رطوبة  
ويابسة ، ويشبه القلوب الرطبة بالعناب الأحمر ، واليابس بالحشف وهو أردأ

أنواع التمر اليابس ، والجديد الذي أتى به امرؤ القيس هو إلحاق هذه الصور ببعضها وهذا ما لم يسبق به .

ومن الأشياء التي ابتكرها امرؤ القيس وعد بها أمير الشعراء عبارة « قيد الأوابد » التي وصف بها الفرس في قوله :

وقد اغتدى والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وقد أثارت هذه الصورة المبتكرة النقاد في جميع المعصور ، وقد عجز كبار الشعراء حين حاولوا تقليده فيها ، كما فعل أبو تمام حين أخذها وأراد إخفاء أخذه بنقلها من وصف الفرس إلى الغزل فقال :

لها منظر قيد الأوابد لم يزل يروح ويغدو في خفارته الحب  
ولكن هيات ، ومن ذلك قوله :

كأن المدام وصوب الغمام وريح الخزامى ونشر القطر  
يعمل به برد أنيابها إذا غرد للطائر المستعر

وقال النقاد عنه : إنه أول من شبه النساء بالظباء والمها والبيض .

وشبه الخيل بالعقبان والعصى وقيس الحلب .

وشبهها بالظباء والسرحان والنعامة .

وشبه الحمار بعقلي الوليد وكر الأندري .

وشبه الطلل بوحى الزبور في العسيب .

ويقول عنه ابن رشيق : له اختراعات كثيرة يضيق عنها هذا الوضع وهو أول الناس اختراعا في الشعر وأكثرهم توليدا <sup>(١)</sup> .

ومن الأبيات المبتكرة قول طرفه :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودى

فمن سبق العاذلات بشربة كبت متى ما تعل بالماء زبد  
وكرى إذا نادى المضاف محبا كسيد الغضا ذى الطخية المتورد  
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب يبهكنة تحت الخبء المعمد

« ويطول بنا القول لو تتبعنا ما يزعم علماء البلاغة والنقد أن امرأ القيس  
أبدعه من فنون المعانى وصور البيان وأنماط البديع ، ويطول أكثر لو حاولنا  
أن نتبع ما كان من معانيه أول غير مسبوق فيه ، ثم احتذاه لا حقوه على  
امتداد حياة الأدب العربى » (١) .

ومن الأبيات المبتكرة الرائعة قول النابغة فى المتجردة :

سقط النصف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد  
بمخضب رخص كأن بنانه غم يكاد من اللطافة يعقد  
وقوله :

فانك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المتأى عنك واسع

وفيه يقول الأصمعى : سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول : كان زهير يمدح  
السوقة ، ولو ضرب أسفل قدميه مائة مرة على أن يقول مثل قول النابغة :

فانك كالليل . . .

ما قاله ، ومالا يقوله مثل زهير فان غيره أبعد منه .

ويقول ابن قتيبة : وهو مما سبق إليه ولم ينازعه .

ومن المعانى النادرة التى لا يوجد لها نظير فأنفرد بها أصحابها ، واشتهروا  
بها فى جميع العصور قول عنتره :

وخلا الذباب بها يغنى وحده هزجا كفعل الشارب المترنم

(١) امرؤ القيس : دكتور . طاهر أحمد مكى : ط : دار المعارف مصر . ١٩٦٧

غردا يسن ذراعاه بذراعاه قدح المسكب على الزناد الأجزم

صور ذباب الروض في حالة وقوعه وحكه إحدى ذراعيه بالأخرى برجل  
مقطوع اليدين يقدح بعودين مما تقدح النار به .

ويقول الجاحظ عن هذه الصورة : لم يدع الأول للآخر معنى شريفا  
ولا لفظا بهيا إلا أخذه غريبت عنتره<sup>(١)</sup> .

ويقول : ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تعبيه مصيب تام ، أو في  
معنى غريب عجيب ، أو في معنى شريف كريم ، أو في بديع مخترع ، إلا  
وكل من جاء من الشعراء بعده أو معه — إن هو لم يقدر على لفظه فيسرق  
بعضه أو يدعيه بأسره — فإنه لا بدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا  
فيه ، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء ، فتختلف ألفاظهم وأماريض أشعارهم ،  
ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه ، أو لعله يمجده أنه سمع  
بذلك المعنى قط ، ويقول إنه خطر على بالي من غير سماع كما خطر على بال  
الأول هذا إذا قرهوه به ، إلا ما كان من عنتره في صفة الذباب ، فإنه وصفه  
فأجاد فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرضوا له ، ولقد عرض له بعض  
المحدثين ممن كان يحسن القول ، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى ومن اضطرابه  
فيه ، أنه صار دليلا على سوء طبعه في الشعر .

ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أَرْضاه غير شعر عنتره<sup>(٢)</sup> ...

(١) البيان والتبيين : ٢٥ / ٣

(٢) الحيوان ٩٦ / ٣ ساس

ويقول : ولو أن امرأ القيس عرض في هذا المعنى لعنترة لافتضح<sup>(١)</sup> .  
ويقول العباسي . وجها بذة النقد يرون أن قول عنترة أوحده ويقيم فذ ،  
وأنه من المعاني العقم التي لا تولد<sup>(٢)</sup> .

ويقول البغدادي : « وهذا من عجائب التشبيه ، يقال إنه لم يقل أحد في  
معناه مثله<sup>(٣)</sup> .

ومع تحذير النقاد من التعرض لمثل هذه الصور بالتقليد فقد اندفع  
الشعراء وراء عنترة يقلدونه في بيتيه تأثرا به ، ولم يستسغ النقاد منهم ذلك  
فتتبعوا هؤلاء المقلدين ليكشفوا عن خلاهم وتكافهم ، مهما كانت منزلة  
هؤلاء الشعراء ، يقول حازم : ألا ترى أنهم عابوا على ابن الرومي — وحظه  
من الاختراع الحظ الأوفر تعرضه لقول عنترة ... بقوله يصف روضة :

وغرد ربي الذباب خلاها      كما حثت النشوان صنجا مشرعا  
فكانت لها زنج الذباب هناكم      على شدوات الطير ضربا موقعا<sup>(٤)</sup>

ويعلق الحميري قائلا : « وقول عنترة في وصف الذباب أوحده فرد  
ويقيم فذ ، وقد تعلق ابن الرومي بذيله<sup>(٥)</sup> .

ومع تحذير حازم من التعرض لصورة عنترة ، فقد تعرض لها في مقصوده  
وقد تقليدا أعمى في قوله :

ألى ذراعا فوق أخرى وحكى      تكلف الأجذم في قطع السنا

(١) السابق

(٢) معاهد التنصيص : ١٢١/٢

(٣) خزائن الأدب : ١٢٥/١ .

(٤) في رواية الديوان : خلاله بدل خلاها ، وأراين الذباب بدل زنج الذباب . انظر الديوان

٣٠١ . وانظر : منهاج البلاغ : ١٩٥ .

(٥) زهر الآداب : ١٦٠/٣



كأُتْمَا النور الذي يفرعه مقتدحا لزندة سقط وري<sup>(١)</sup>

فالبون شاسع بين بيتي عنترة وبيتى حازم الذى أخل فيها بذكر الإكباب  
والحك - ولها فى صورة عنترة موقع بديع - هذا إلى التكلف البادى  
على قوله :

تكلف الأجذم فى قطع السنا

ثم رام أن يزيد فيه فقال : كأُتْمَا النور . . .

ومن الصور المبتكرة قول التمرين توب :

كعاب عليها لؤاؤ وزبرجد ونظم كأجواز الجراد المفصل

قال العسكرى : كأجواز الجراد غريب بديع لم يسبق إليه ولا أعرف  
واحدا أخذه<sup>(٢)</sup>.

وقول الخطيئة فى الناقة :

ترى بين لحبيها إذا ما ترغمت لغاما كبيت العنكبوت المحدد

ترغمت : غضبت ، واللغام : الزبد

يشبه الزبد الذى يخرج من فمها بنفسيج العنكبوت .

وقال مجنون ليلي :

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح

قطاة غرها شرك فبات تعالجه وقد غلق الجناح

يمرور قلب الحب فى اضطرابه حالة فراق محبوبه .

وفيه يقول المبرد : وقد قال الشعراء قبله وبعده فلم يبلغوا هذا المقدار<sup>(٣)</sup>.

(١) رفح الحجب المستورة عن عاسن القصورة : ٥٨ .

(٢) ديوان المعاني : ٢٥٥/١ .

(٣) الكامل : ٥٤/٦ .

ولم يكن الابداع والابتكار والبداع وفقاً على الجاهلين والإسلاميين ، فقد انفراد  
المحدثون بكثير من الصور المبتكرة التي لم يسبقوا بها .

ومن ذلك قول بشار :

صكاً نأ النقع يوماً فوق رؤوسهم      سقف كواكبه البيض المبائر

وقوله في نفس المعنى :

كأن منار النقع فوق رؤوسنا      وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ويقول الجاحظ إن هذا المعنى غلب عليه بشار كما غلب عنزة على قوله  
في ذباب الروض<sup>(١)</sup> .

ومن روائع بشار :

يا قوم أذن لي بعض الحى عاشقة      والأذن تعشق قبل العين أحياناً

قالوا : بمن لا ترى تهذى ؟ فقلت لهم

الأذن كالعين توفى القلب ما كانا

ويقول : ابن رشيق عن بشار : واختراعاته كثيرة واشتهاره بذلك  
يفنى عن الإنشاد له .

ومن بدائع أبي نواس التي ذكر المبرد أنه لم يسبق بها قوله :

أيها الرانحات باللوم لوما      لا أذوق المنام إلا شميماً

نأني بالملام فيها إمام      لا أرى لي خلافة مستقيماً

فأصرفها إلى سواي فاني      لست إلا على الحديث نديماً

كبر حظي منها إذا هي دارت      أن أراها وأن أشم النسيماً

فكأنى وما أزين منها      قعدى يزين التحكيماً

كل من حمله السلاح إلى الحر      ب فأوصى المطيق ألا يقيماً

والقعد : فرقة من الخوارج ، ترى الخروج وتأمر به ، ولكنها تقعد عنه .  
ومن الصور العقم لأبي نواس قوله :

ودار ندائي عطـلـوها وأدـلـجـوا      بها أثر منهم جديد ودارس  
مساحب من جر الزقاق على الترى      وأضغاث ريحان جنى وبابس  
حبست بها صبحي وجددت هدهم      وإني على أمثال تلك الحابس  
تدار علينا الراح في عسجدية      حبثها بأنواع التصاوير فارس  
قرارتها كسرى وفي جنباتها      مها تدرىها بالقسى الفوارس  
فللراح ما زرت عليه جيوبها      وللماء ما دارت عليه القلائس  
أقنـا بها يوما ويوما وثالثا      ويوما له يوم الترحل خامس

والعسجدية : كأس من الذهب عليها نقوش .

وفي هذه اللوحة الفنية يقول الجاحظ : نظرنا في الشعر القديم والحديث  
فوجدنا المعاني تـقلب ويؤخذ بعضها من بعض غير قول عنبرة في الأوائل :

وخلا الذباب بها . .

وغير قول أبي نواس في المحدثين في الأبيات السابقة

ومن يموت بن المزرع : قال : سمعت الجاحظ يقول : لا أعرف شعرا  
يفضل هذه الأبيات التي لأبي نواس ، ولقد أنشدتها أبا شعيب القلال فقال :  
والله يا أبا هـمان : إن هذا هو الشعر ، ويعلق على هذا ابن الأثير قائلا :  
ولعمري إن الجاحظ عرف فوصف ، وخبر فشكر ، والذي ذكره هو الحق (١)

ومن فرائده التي تعجز عنها قرائح الشعراء قديما وحديثا قوله في تأثير  
الخر على شاربها .

فتشت في مفاصلهم كتمشى البره في السقم

ومن عجائب أبي تمام وروائعه المبتدعة التي أوردها ابن الاثير (١) :

بأيها الملك النأى برؤيته وجوده لمراهى جوده كشب

ليس الحجاب بمقص عنك لى أملا إن السماء ترجى حين تمتجب

وكذلك قوله :

رأبنا الجود فيك وما عرضنا لسجل منه بعد ولا ذنوب

ولكن دارة القمر استتمت فدللتنا على مطر قريب

وكذلك قوله :

لا تنكرى ضربى له من دونه مغلا شرودا فى الندى والباس

فأنه قد ضرب الأقل لنوره مثلا من المشكاة والنبراس

وكذلك قوله :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى

وكذلك قوله فى الشيب :

شعلة فى المفارق استودعتنى فى صميم الفؤاد ثكلا صميما

يستثير الهموم ما اكتن منها صعدا وهي تستثير الهموما

ومن اختراعاته التي انفرد بها قوله من قصيدة فى مدح الحسن بن وهب :

نأبى على التصريد إلا نائلا إلا يكن ماء قراحا يمدق

نزرا كما استكرهت عائر نفحة من فارة المسك التي لم تفتق

وقوله في رثاء هاشم بن عبد الله الخزاعي :

بنى مالك قد نبهت حامل الثرى      قبور لىكم مستشرقات المعالم  
رواقد قبس الكف من متناول      وفيها علا لا ترتقى بالسلام  
وقوله :

وإذا أراد الله نشر فضيلة      طويت أتاح لها لسان حسود  
لولا اشتعال النار فيما جاورت      ما كان يعرف طيب هرف العود  
ولا تكاد تخلو قميدة لأبى تمام من معنى مبتكر ، وجديد لم يسبق به  
حتى عده الخذاق هو وابن الرومي أكثر المولدين اختراعا وتوليدا<sup>(١)</sup>

ولابن الرومي الذى اشتهر باختراعاته التى يخطئها الجعر :

غدا الدهر يرمينى فتدنوسهامه      لشخصى وأخلق أن يصبى سواديا  
وكان كراى الليل يرمى ولا يرى      فلما أضاء الشيب شخصى رمانيا  
ويقول المرتضى فى البيت الأخير : إنه أبدع وأغرب ، وما علمت أنه  
سبق إلى مدناه ، لأنه جعل الشباب كالليل السائر على الإنسان ، الحاجز  
لضوئه وبياضه ، وهذا فى نهاية الحسن<sup>(٢)</sup>

ومن روائعه :

عينى لعينك حين تنظر مقتل      لكن لحظك سهم حنف مرسل  
ومن العجائب أن معنى واحدا      هو هلك سهم وهو منى مقتل  
وقوله :

توددت حتى لم أدع متوددا      وأفنت أقالمى عتابا مرددا

---

(١) العمدة : ٢٦٥/١

(٢) أمالى المرتضى : ١٧٢/١



كأنى أستدهى بك ابن حنية إذا النزع أدناه من الصدر أبعدا<sup>(١)</sup>  
وقوله :

وما تعتربها آفة بشرية من النوم إلا أنها تتعثر  
وغير عجيب طيب أنفاس روضه منسورة باتت تراح وتطر  
كذلك أنفاس الرياض بسحرة تطيب وأنفاس الورى تتغير

ومن البديع المخترع قوله :

مديحى عصا موسى وذلك أننى ضربت به بحر الندى فتضخضعا  
فيا ليت شعرى إن ضربت به الصفا أبيض لى منه جداول مبععا  
كتلك التى أموت ترى الأرض يابسا وأبدت عيوننا فى الحجارة منفعا  
سأمدح بعض الباخرين لعله إن اطرد المقياس أن يتسمعا

قال الثعالبي : ولو لم يفتزع غير هذا المعنى البكر لكان أشهر الناس ، إذ شبه  
مديحه بعصا موسى التى ضربت بها البحر ، فيبس وضرب بها الحجر فانبعث ،  
وذلك أن ابن الرومى مدح جوادا فيخل ، فقال : سأمدح بخيلا فلهله أن  
أن يجود على هذا المقياس .

ومن البدائع وصفه لقدح :

وبديع من البدائع يسبى كل عقل ويطي كل طرف  
دق فى الحسن والملاحاة حتى ما يوفيه واصف حق وصف  
كفم الحب فى الملاحاة أو أشف ي وإن كان لا يناشئ بحرف  
تنفذ العين منه حتى تراها أخطأته من رقة المستشف  
كـواء بلاهباء مشوب بضياء ، أرقق بذاك وأصف

(١) ابن حنية : القوس .

وسط القدر لم يكبر لجرع      متوال ولم يصفر لرشف  
لا عجل على العقول جهول      بل جليم عنهن في غير ضعف  
ما رأى الناظرون قدا وشكلا      فارسا مثله على بطن كف  
فيه لوز معقرب عطفته      حكاء الغيوب أحسن عطف  
مثل عطف الأصداغ في وجنات      من غزال يزهي بحسن وظرف  
ومن صورته المثلثة حياة وحركة :

ما أنس لا أنس خبازا مرت به      يدحو الرقاقة وشك الملح بالبصر  
ما بين رؤيتها في كفه كرة      وبين رؤيتها قوراء كالقمر  
إلا بتقـدار ما تنداح دائرة      في لجة الماء يلقي فيه بالحجر

« ويعترف الشعراء والنقاد لأبي الطيب بالبراعة وحسن السبق ، وفي ذلك يقول العكبري » وقد أجمع الحذاق بمعرفة الشعر والنقاد أن لأبي الطيب نواذر لم تأت في شعر غيره وهي مما تخرق العقول .

فالسرى الرفاء يسمع قوله :

وخصر تثبت الأبصار فيه      كأن عليه من حدق نطاقا  
فيقول : هذا والله معنى ما قدر عليه المتقدمون ، ثم إنه حميم في الحال حسدا وتحامل إلى منزله .

وأبو العباس النامي الشاعر يقول عنه « كان قد بقي في الشعر زاوية دخلها المتنبى وكنت أشتى أن أكون سبقته إلى معنيين قلها ما سبق إليهما ، أما أحدهما فقوله :

رمانى الدهر بالأرزاء حتى      فؤادى في غشاء من نبال  
فصرت إذا أصابتني سهام      تكسرت النصال على نصال

والآخر قوله :

في جحفل ستر العيون غباره فكأنما يبصرن بالآذان  
ويبدو أن المتنبي أخلص لفته الإخلاص كله في مدائمه لسيف الدولة وفي  
وصفه لغزواته<sup>(١)</sup>، واتخذ من اسمه أوسمة وقلائد حلّى بها صدر ذلك الأمير ،  
بصورة لم يسبقه إليها شاعر ، حتى إتنا نجد الثعالبى يحصى في موسوعته  
الضخمة في معرض التحدث عن محاسنه مجموعة من أشعاره تحت عنوان :  
« حسن التصرف في مدح سيف الدولة بجنس السيفية »

ويذكر منها قوله :

عزاهك سيف الدولة المقتدى به فانك نعل والشدائد للنصل  
ومنها قوله :

كل السيوف إذا طال الضراب بها يمسها غير سيف الدولة السام  
ومنها قوله :

تهاب سيوف الهندي وهي حدائد فكيف إذا كانت زارية حرما  
إلى آخر ما ذكره الثعالبى في هذا المقام .

والحق أنها أبيات يشهد لها المقام والمناسبة التي قيلت فيها أنها جديدة  
مبتكرة ، وأنها حمت نفسها من الإغارة عليها للملاستها للمقام ملابسة يستحيل  
انتراعه منه .

ويتعرض الجرجاني في هذا المجال لقصيدة المتنبي في وصف الحمى التي اهرته  
بمعصر ، ويكاد يذكرها كلها على أنها من الجديد المبتكر كما في قوله :

وزائرتى كأن بها حياء فليس زور إلا في الظلام  
يضيق الجلد عن تقسي وعنها فتوسعه بأنواع السقام

(١) انظر : المتنبي بين ناقديه . دكتور محمد عبدالرحمن شعيب ص : ٢٤ . ط : دارالمعارف  
بمعصر : ١٩٦٤ .

بذلت لها المطارف والحشايا	فعاقتها وباتت في عظام
يضيق الجلد عن نفسى وعنها	فتوسعه بأنواع السقام
إذا ما فارقتنى غسلتنى	كأنا مكفان على حرام
كأن الصبح يطردها فتجربى	مدامعها بأربعة سجام
أراقب وقتها من غير شوق	مراقبة المشوق المستهام
ويصدق وعددها والصدق شر	إذا ألقاك في الكرب العظام

يعقب عليها بقوله : « وهذه القصيدة كلها مختارة ، لا يعلم لأحد في معناها مثلها ، والآيات التي وصف فيها الحمى أفراد قد اخترع أكثر معانيها ، وسهل في ألفاظها ، فجاءت مطبوعة مصنوعة <sup>(١)</sup> » .

ولسنا بسبيل الوقوف عند شعراء الإبداع في عصور الأدب العربي وإنما نكتفي بهذه النماذج التي تكشف عن أن انطلاق الخيال وروعة الإبداع ليس وقفاً على عصر دون عصر ، وإنما الأصالة الفنية تتجلى دائماً في محاولة الشعراء إضفاء شخصيتهم الفنية المميزة على ما يتناولون من أفكار سبقوا بها فتبدوا دائماً في معرض جديد .

ومن هنا كانت السرقات الأدبية مواكبة لتطور الحركة النقدية في الأدب العربي ، وإن اختلف مفهوم السرقة من عصر إلى عصر « فبعد أن كانت بسيطة ماذجة في العصر الجاهلي ، لا تتعدى الانتحال أو الاجتلاب ، ولا يستطيع الشاعر أن يتناول ما يأخذه بأدنى تغيير — أصبحنا نراها في العصر الأموي وقد أخذ الشعراء يتصرفون فيما يأخذون تصرفاً واسعاً لتضيق

---

(١) الوساطة : ص : ٩٤ .

معالم السرقة — وإن ظلت الإشارة الصريحة على شعر الآخرين موجودة في ذلك العصر .

فلما كان العصر العباسي اتسعت دائرة السرقات إلى حد كبير ، ودخلتها الصنعة الفنية ، والتحليل الدقيق للخواطر النفسية ، وأصبح الشعراء يجهرون بما أخذوا لأنهم يؤمنون بأن ما فعلوه ليس إلا طريقة من طرائق الفن السليم ، واتسعت أذهان الشعراء لفكرة توارد الخواطر ، وكما تعددت مناهج الثقافة في ذلك العصر ، تعددت مصادر الأخذ ، فلم يعد الشعر المصدر الأوحى الذي يستمد منه الشعراء ، بل اتجهوا إلى القرآن والحديث والفلسفة وأقوال الحكماء ، وباختصار اتجهوا إلى منابع الثقافة الموجودة في عصرهم يستمدون منها معانيهم في غير حرج أو مواربة .

ومنذ ظهور «أبي نواس» أصبح الحديث في السرقات مرتبطا بالحركات النقدية التي نشطت حول الشعراء ، فبعد «أبي نواس» نجد «أبا تمام» و«البحتري» ثم «المتنبي» وكانوا جميعا مركزا للنشاط النقدي في العصر العباسي ، وكانت مشكلة السرقات محورا لهذا النشاط .

وبعد عصر الازدهار العباسي استشرت فتنة السرقات بين الشعراء ، كلما تقدم الزمن وقل ابتداع المعاني ، فأخذوا يعتمدون معاني الأقدمين بتمطيطها وزيادة معنى تافه عليها ، أو يوشونها بلون من ألوان البديع ، أو ينقلون تلك المعاني من غرض لآخر ، أو يعكسونها ، وباختصار أصبحوا يدورون في حلقة مفرغة من معاني الأقدمين ، والذي أدى بهم إلى تلك الحالة ضعف الثقافة وانحطاطها ، وضيق أفق الحياة التي كانوا يحيونها<sup>(١)</sup> .

---

(١) مشكلة السرقات الأدبية : ٧٠ .



وهكذا كانت الغاية من دراسة السرقات الأدبية عند النقاد هي الوقوف على مدى التطور الذي أصاب الأدب على أيدي الأدباء ، وليروا الجديد الذي أضافوه إلى رصيدنا الأدبي الموروث ، وما أخذوه وأغاروا عليه من هذا التراث ، وقد أولوا جانب السرقات الأدبية « أوفر نصيب من عنايتهم ، وتوفروا عليه توفرا لم يتح لسواه من سائر البحوث النقدية ، وقد انتهوا إلى مقاييس موضوعية ، لازلنا حتى يومنا هذا نحتكم إليها ونسام بها<sup>(١)</sup> .

وبذلك يمكن أن نحكم على الأديب ومكانته ومدى تفاعله مع بيئته وحياته ، وفضلا عن ذلك فهي تساعدنا على معرفة الروافد التي يستقى منها الآخذون ، واتجاههم النفسي ، وتكوينهم الأدبي ، وقوامهم الثقافي وبهذا يصبح هذا المقياس من أهم معايير النقد الجمالي .

\* \* \*

(١) المتنبي بين ناقديه : ص : ٢٨١ .

## العلاقات الجمالية لمكونات الصورة

الفنون التشكيلية في جوهرها تقوم على عدد من العناصر الشكلية التي ارتبطت ببعضها وتلاءمت في نظام منسق بحيث تنتهي إلى وحدة واحدة تحتوي على القيم الفنية والجمالية التي يسكنسب بها العمل الفني مقوماته وتمنح المتلقى إحساسا جماليا أساسه المتعة والرضا .

ولكل فن من الفنون عناصره الرئيسة التي يتكون منها فاللوحة الفنية بالرسم تتشكل من عناصر الخط واللون ، وهما العنصران الرئيسان اللذان يبدع بهما الفنان بالمساحة والأبعاد الزمانية والمكانية :

وفي الموسيقى نجد العنصر الرئيس هو اللحن والتوزيع الزمني ، وفي النحت نجد المساحة والكتلة والملمس .

وفي فنون القول نجد العنصر الأساس هو الكلمة التي يشكل بها الأديب عمله الفني ويتوقف مدى إجادته له على انتقائها ووضعها في العبارة ، فانتقاء الأديب لكلماته كانتقاء المصور لألوانه والموسيقي لألحانه ، وهذا الانتقاء هو الذي يكسب العمل الفني خاصيته الفنية والجمالية .

على أننا يجب أن ننظر إلى العناصر التي يتكون منها الفن التشكيلي نظرات فنية جمالية بصرف النظر عن دلالتها الطبيعية .

فالخط الذي يحدد الشكل في اللوحة لا ينظر إليه من حيث هو خط وإنما من حيث ما يتوافر فيه من قوة وصلابة وحدة وجراءة وليونه متبعا للموضوع الذي اختاره الفنان لعمله ، ومدى ملاءمة الخط للتعبير عن المضمون الذي يريد إبرازه الفنان .

والألوان ينظر إليها كذلك نظرة فنية من حيث النوع والدرجة والتنوع

والانسجام والتوزيع ، بصرف النظر عن مدلول اللون في الطبيعة ، فاللون في الطبيعة عنصر من عناصر الجوهر ويدل على الشيء في ذاته على حين أنه في الفن تتخذ الأشياء وسيلة لإدراك اللون .

وفي الفن القولى لا ينظر إلى اللغة على أنها أداة التعبير عن الفكرة فحسب وإنما ينظر إليها نظرة فنية جمالية كبقية الفنون « فاللغة يمكن أن تؤدي وظيفتين رئيسيتين ، قد تكون أداة للتعبير عن الحقائق والقضايا الموضوعية ، وفي هذه الحالة يكون هدفها مجرد توصيل الأفكار ونقلها ، ولكنها أيضا قد تكون ذات وظيفة عاطفية بصفة أساسية ، أى أن تكون وظيفتها حينئذ هي التعبير عن العواطف والانفعالات وإثارة المشاعر ، والتأثير في السلوك الإنسانى ، والواقع أن هذين الجانبين موجودان في معظم أساليب الكلام ولكن بنسب متفاوتة » (١) .

والشعر فن قولى هدفه إحداث اللذة الجمالية عن طريق اللغة ، فعنصره الأساس هو الألفاظ ، التى يتخذها الشاعر أوطارا لأنغامه التى تجمع بين الدقة والقوة بعد الابتعاد بها عن الدلالة اللغوية القاهومية البهتة ، والواقع أن المعجم والقاموس لا يمتطيع أن يهدينا إلى مدلول الكلمات مادامت فى دائرة الشعر ، ذلك أن الكلمات فى الفن القولى بعامة وفى فن الشعر بخاصة خارجة عن مدلولها اللغوى تكتسب حياة جديدة ومفاهيم جديدة وقيما جديدة فالفن له لغته الخاصة التى يستخدمها الفنان ويتفاعل معها ويبدع بها وفيها ويقدر عملا له قيمة الفنية والجمالية التى يستند إليها فى الحكم الجمالى .

ولقد أدرك نقاد العرب أهمية العنصر الرئيس فى الفن القولى ، ووقفوا على خصائص جمالية وفنية فى لغتهم جعلتهم يزعمون أنها أغنى اللغات بأسباب

---

(١) دور الكلمة فى اللغة : س . أولمان : ٩٢ .

الجمال التي بها « فافت لغتهم كل لغة وأريت على كل لسان »<sup>(١)</sup> ولهذا  
كتبوا الخصائص الفنية والجمالية للكلمة المفردة ومدى صحتها وفصاحتها  
وملاءمتها لمكانها واستعمالها الأدبي .

وإذا كانت الكلمة تتكون من مقاطع ، وكل مقطع يتكون من أصوات  
فقد تحدث نقاد العرب عن الأصوات بعامة وفي فلسفتها الجمالية وخصائصها  
الفنية ، وقارنوا بينها وبين الألوان ، وتحدثوا عن مقاطع الأصوات بحيث تكون  
حروفا متميزة تختلف باختلاف مقاطعها ، ودرسوا مخارج الحروف وقسموها  
إلى مجهور ومهموس وإلى حروف استعلاء وحروف انخفاض ، وتناولوها من  
حيث متباعدتها أو متجاورها أو تضعيفها .

ووجهوا عنايتهم الفائقة إلى الفصاحة وذكر رسومها وعلامتها ، والفرق بينها  
وبين البلاغة ، فالفصاحة لها خصائصها الصوتية المتعلقة بالنطق واللسان ، وهي  
مقصورة على وصف الألفاظ والبلاغة لا تكون إلا وصفا للألفاظ مع المعاني .  
وقد وضعوا مقاييس للفظ الواحد على انفرادها ومقاييس للألفاظ المتوالة .  
كما شغل نقاد العرب بقضية الشكل والمضمون ومدى ارتباط كل منهما  
بالآخر ووضعوا المعايير الجمالية الموضوعية لكل عنصر من هذه العناصر .

كما وقفوا عند التعبير ومدى ما يتوافر فيه من انسياب وانسجام وقوة  
وسبك بما يحقق له غناه الفني ويخرج به عن دائرة الصحة إلى دائرة الجمال ، ومن  
هنا نجد أنهم يقررون بأن العمل الأدبي « لا تسد فيه عبارة مسد أخرى في  
حسن وقعها وإن كان مفهوما واحدا ، لأن إحداها أليق بالموضع وأشد  
مناسبة »<sup>(٢)</sup> .

ومن هنا يكون الجمال عندهم موضوعيا ، له أسبابه التي تلتبس ، وأسرار

(١) البيان والتبيين : ٣/٣٤٢ .

(٢) النظر : منهاج البلاغ : ص : ١٦ .

التي تكسبه قيمة ، ومن الممكن الوقوف عليها والاهتداء إلى أسرارها ،  
والتعليل لها ، حتى يكون الحكم الجمالي موضوعيا .

على أننا يمكننا أن نجمل إهم مقاييس الجمال الموضوعية عند نقاد العرب  
في الأسس الآتية :

\* \* \*

### أولا : التكوين :

إن أساس أى عمل فنى هو تكوينه الذهنى عند الفنان وبقصد بالتكوين  
الذهنى العمليات العقلية التى تتجمع من خلاله عناصر العمل الفنى ، وتنبض  
في ثناياه حركات الإبداع<sup>(١)</sup>.

أى أن الفنان ينظم علاقات العمل الفنى بشعوره وإحساسه وبمقله  
وتفكيره .

ويتحدث « ابن طباطبا العلوى » عن خطوات تكوين العمل الفنى ممثلا في  
القصيدة الشعرية فيقول : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذى  
يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى  
تطابقه والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه ، فإذا اتفق  
له بيت يشا كل المعنى الذى يرومه أثبتته ، وأعمل فكره فى شغل القوافى  
بما تقضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل  
يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فإذا كملت  
له المعانى ، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها ، وسلكا  
جامعا لما تهتت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته ،  
فيستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة

(١) علم النفس فى الفن والحياة . د . يوسف مراد : ص : ١٢٣ .



نقية ، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقص بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله ، ويكون كالنساج الحاذق الذي يغوف وشيه بأحسن التفريف ويسديه وينيره ، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه ، وكالمنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى تضاعف حسنه في العيان ، وكنائظم الجواهر الذي يؤلف بين النفيس منها والتمين الرائق ، ولا يشين عقه — وده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها ، وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد ، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها ، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة <sup>(١)</sup> .

وهكذا يقوم الإبداع الفني على مراحل :

١ — المرحلة الأولى مرحلة التهيؤ الذهني ، والنشاط العقلي الذي يرتبط بالشعور والانفعال .

٢ — المرحلة الثانية : مرحلة التصوير الذي يقوم على انتقاء الفنان للمادة التي سيعب فيها أفكاره التي انفعل بها .

٣ — المرحلة الثالثة : مرحلة التثقيف والتشذيب حتى تخرج القصيدة في عمل فني متكامل ، وتكون في ذلك مثل الوشي المنعم والعقد المنظم .

والنظم عند « حازم » يرتبط بعملية الإبداع الفني ، وهو صناعة آلتها الطبع ، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام ، والبصيرة بالمذاهب

والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا ، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء ،<sup>(١)</sup> .

فالنظم عنده هو تكوين العمل الفني منذ بدء تصويره إلى أن يستكمل مقوماته ، وما يعود إليه ذلك من عمليات عقلية ونفسية .

وقد سبق أن رأينا حازما يرجع الطبع الجيد إلى مجموعة من القوى التي يحتاج إليها الشاعر لتكوين وراء إبداعه ، كالقوة الحافظة ، والقوة المأثرة ، والقوة الصانعة ، وتبلغ عملية الإبداع اكتمالها بعشر قوى :

١ — القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر عن قريحة .

٢ — القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ليتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي ولبناء فصول القصائد على ما يجب .

٣ — القوة على تصور صورة القصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والآيات والفصول من بعض ، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسب إلى مدح ، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمها إن كانت محتاجة إلى شيء معين في ذلك .

٤ — القوة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها .

٥ — القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني وإيقاع تلك النسب بينها .

٦ — القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني .

٧ — القوة على التخيل في تفسير تلك العبارات متزنة وبناء مبادئها على نهاياتها ، ونهاياتها على مبادئها .

٨ — القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه ، والتوصل به إليه .

٩ — القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات ببعض ببعض وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجدد النفوس عنها نبوة .

١٠ — القوة المأثرة حسن الكلام من قبيحه .

وعلى أساس اجتماع هذه القوة كاملة أو بعضها تحدد مكانة الشاعر .

وهكذا يتناول حازم « التكوين الفني » مبتدئاً بالإدراك الكلي للعمل الفني في صورته النفسية لدى الشاعر وقبل أن يتخذ وضعه من النظم ويكتمل في صورته اللفظية ، ثم تتبع هذه الصورة في جزئياتها ومراحلها من النمو حتى تبدو في صورتها الجمالية المثالية لدى الأديب .

وهكذا يمر تكوين العمل الفني عند حازم على مراحل :

١ — مرحلة الاستعداد النفسي ، وتهيئة المناخ الصالح للإبداع من حيث البيئة الزمانية والمكانية .

٢ — مرحلة الفكرة التي يتصورها الفنان ذهنياً ويختار لها المعاني التي تتفق وانفعاله وغرضه ومقصده .

٣ — مرحلة التعبير عن الأفكار الجزئية ، وصياغتها صياغة فنية مع ملاحظة مبدئية لما يصلح من الكلمات لأن يكون قافية تابعة للمعنى .

٤ — مرحلة توزيع العبارات التي صيغت صياغة فنية على فصول القصيدة

مرتبا المصنوع على حسب أهميتها بالنسبة إلى مقصده وغرضه ، مراعى التماسق بينها .

٥ — المرحلة الخامسة : هى إخراج هذه الأفكار والمعاني التى صيغت صياغة فنية والتى تضمنتها فصول القصيدة فى توب مناسب من الوزن ويكون ذلك بالموافقة بين المعانى والقوافى بإبدال ، أو زيادة أو نقص أو بالعدل والبديل فى بعض تصارييف الكلمة ، أو بالتقديم والتأخير ، أو بمجموع أكثر من واحد من ذلك .

وهكذا يوضح حازم التكوين الفنى للعمل الفنى ، وقد سبق علماء الغرب فى تناول مراحل التكوين للعمل الفنى .

يقول ( جاريت ) : إن الفكرة جنين حتى تصاغ<sup>(١)</sup> . ويرى ( دريدن ) أن مراحل الإبداع الشعرى ثلاثة : الأولى : هى الاهتداء إلى الفكرة التى لا بد وأن تكون واضحة تماما فى ذهن الأديب ، الثانية : تخيل المعانى المختلفة المتصلة بالفكرة ، والمرحلة الأخيرة : هى مرحلة التعبير التى يبحث فيها الأديب عن أجمل الوسائل لإبراز صورته وأخيلته ، وهنا تظهر بسرعة سرعة الخاطر فى إبداع الفكرة وخصوبة الأخيلة ، وصدق التجربة ، ويرى ( دريدن ) أن الفكرة تكون أجمل لو زينت بالقوافى<sup>(٢)</sup> .

وهكذا يتبين لنا أصالة الفكر العربى وتميزه وسبقه فى تناول فكرة التكوين ذهنى للعمل الفنى وما يتبعه من نشاط عقلى ونفسى مرتبط بالفكر والشعور .

والحق أن الفنان لا يصدر فى إبداعه الفنى عن رسوم محددة

( ١ ) المجمل فى فلسفة الفن : ص : ٢٥ .

( ٢ ) فلسفة الجمال : ص : ١١٨ .

توضع أمامه ليتم بناءه ملتزما بإياها ، فالفنان الحق لا يتقبل من غيره أن  
يملى عليه منهجا أو اتجاهها ، أو أن يعين له موضوعا . .

ولكن إلى جانب هذه الحقيقة فإن العمل الفني الحق ليس عملا عشوائيا ،  
أو نشاطا تعسفيا ، أو نتاجا اعتباطيا لا يحمل أى بناء أو تركيب وتكوين  
وإنما هو كفن جمالى يخضع لقوانين طبيعية ملزمة دون أن يلتزم بتقاليد أو رسوم  
متغيرة ، هذه القوانين الملزمة هى منطق الفن الذى تنتظم حوله فنية العمل .

فالتقاليد - أحيانا - تكون بليدة متغيرة تحول بين الفنان وبين ذاتيته  
وإبداعه ، على حين أن القوانين الجمالية فى العمل الفني هى التى تكسب  
التجربة الجمالية حركة وحياة ، لأن العمل الفني « عالم فكرى » يحركه الخيال  
الفنى ، ولهذا تبتعد قوانين الفن عن حتمية العلم .

ويوضح « حازم القرطاجنى » - هذا فيربط بين « التكوين » وبين منهج  
الشاعر فى نظمه وتخيلاته الشعرية ، أى كيفية تصرفه فى مقاصد الشعر  
وجہاته ، ويقصد بجهات الشعر ما كان منوطا به من الأشياء المقصود وصفها  
أو الإخبار عنها ، والجهات نوعان :

جهات أول<sup>(١)</sup> : وهى ما كان مقصودا لنفسه ، متعلقا بالغرض الذى  
فيه القول .

وجہات ثوان : وهى ما لم يكن له بالغرض علة ، ولكن له علة  
ببعض الجهات المتعلقة بالغرض ، فيذكر تابعا لما ذكر متعمدا على جهة إحالة

---

(١) الثوانى مقابل الأول ، وهى المعانى التى ليست من متن الكلام ونفس الغرض  
ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك ، الواقعة نالية بعد الأوائل . ومنه  
الآيات الأوائل وهى الطوالع ، والآيات الثوانى وهى التاليات لها .



أو محاكاة أو غير ذلك ، وقد يكون له بالغرض علة إلا أنه لم يذكر إلا من حيث ما هو تابع لغيره ومتعلق به ، والأوائل كانت عنايتهم تنجبه إلى تعليق الأوصاف بالجهات الثوانى ، وذلك حيث يكون فى قوة الكلام أن يعود من الأوصاف المتعلقة بالثوانى ما يفيد مبالغة أو غير ذلك فى الجهات الأولى .

وتفاوت مراتب الشعراء على حسب التصرف فى الجهات الأولى والجهات الثوانى ، والتفاوت فى الجهات الثوانى أكثر ، لأن الجهات الأولى يمكن حصرها فى كل غرض ، وأما الجهات الثوانى فقلما يتأتى حصرها لكثرة ما يمكن أن يستطرد من الشيء ، إليه أو يحال به عليه ، أو يحاكي به ، أو يعلق على الجملة به لنسبته فى المعنى تقتضى ذلك . ومن هنا يأتى عظم التفاوت بين الشعراء فى مقدار التصرف فى ذلك .

وإذا كانوا يتفاوتون فى مقدار التصرف فى الجهات الممكن حصرها ، فهم أجدر بالتفاوت فيما يبعد على الحصر .

فأما تصرف الشعراء فى الجهات الأولى فينظر إليه من نواح متعددة :  
التصرف الأولى : يكون على حسب اختلاف الرؤية الفنية لكل شاعر ، فمنهم من يعمد إلى الجهات الأكيذة التى تحقق غرضه فيحصر نفسه فيها ليرزها دون أن يلتفت إلى غيرها من الجهات ، ومنهم من يتجاوز هذه الجهات الأكيذة إلى جهات أخرى هى أبعد من غرض الكلام من الجهات المقتصر عليها ، ومنهم من لا يستوفى جميع الجهات الأكيذة ويقتصر على ما تيسر له منها .

التصرف الثانى : ويكون من حيث استقصاء الشاعر لمعانيه التى تحقق غرضه ، والشعراء فى ذلك ثلاث طبقات : فمنهم من فى قوته أن يستقصى معانى

الجهة إذا شاء ، ومنهم من لا يبلغ إلى الاستقصاء ويأتى من ذلك بمقدار كاف ، ومنهم من يقصر عن المقدار الكاف<sup>(١)</sup> .

فالشاعر لابد وأن يتوافر لديه من قوة الملاحظة وروحها التى تقوم أساسا على ما لديه من دقة الحواس ، وبها يدرك العلاقات بين أشئان الحقائق وتحيلها إلى حقائق كبرى تنتظمها ، وهذا من أهم مكونات الإبداع الفنى ، ومن هنا يرجع « حازم » تفاوت الشعراء فى هذين التصرفين إلى مدى اتساع الرؤية الفنية للشاعر ، وإلى أصالة الإدراك التى ترجع إلى العقل ، وهى فى الوقت نفسه تعود إلى دقة الحواس ، وهذا ما قال به علماء الجمال بعد « حازم » يقول (جويو) : « إن أصالة الإحساس ترجع إلى الحواس ، بل أكثر إن الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم ، ولقد صدق (رسكن) حين قال : الشعراء فريقان : فريق يحسون إحساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا ضعيفا فيرون الحقيقة رؤية خاطئة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الثانية ، وفريق يحسون إحساسا قويا ويفكرون تفكيرا قويا فيرون الحقيقة رؤية صحيحة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الأولى » وهو التقسيم الذى سبق به « حازم »

فالإدراك الذى تدرك به الحقائق يعود فى جوهره إلى استعمال الحواس فى دقة ، وأساس هذا هو قوة الملاحظة عند الفنان الذى يجد أن كل شئ يحصله له فائدة فى مجال الإبداع الفنى .

وقوة الملاحظة دليل على تيقظ الفنان العقلى ، وعلى قوة إحساسه فى الوقت ذاته ، فالشاعر لا يكفيه أن ينظر إلى الشئ من جانب واحد ، بل عليه أن يفسح مجال الرؤية أمامه ، فيرى لكل شئ جوانب عدة وأوجها متباينة ، وعليه أن ينظر إلى الشئ على ضوء علاقته بغيره من الأشياء ، فكل شئ

وكل حقيقة لها علاقة متبادلة بين أشياء أخرى ، وحتى تكون النظرة شاملة متنوعة ينبغي للشاعر أن ينمي قدرته على الملاحظة والاستقصاء على حد تعبير « حازم »

التصرف الثالث : يتصل بتحسين القبيح وتقبيح الحسن ، ويكون بملاحظة ما في الجهة التي عدت بها صفات الحسن أو قلت من الأوصاف التي يرى أنها حسنة حقيقة أو تمويهها ، وملاحظة ما في الجهة التي عدت فيها صفات القبح أو قلت من الأوصاف التي يرى أنها قبيحة حقيقة أو تمويهها ، يقصد بذلك تحسين القبح وتقبيح الحسن ، ويتمكن من هذا الغرض من حصل له التصرف في الأول والتصرف في الثانى والتصرف في الجمع بين الأول والثوانى .

والشعراء يختلفون أيضا في تحسين القبيح وتقبيح الحسن ، فمنهم من تقوى على حشر ما يمكن أن يوصف به الشيء الحسن من صفة يرى أنها قبيحة حقيقة أو تمويهها ، وما يمكن أن يوصف به القبيح من صفة يرى أنها حسنة حقيقة أو تمويهها ، ومنهم من لا يهدى إلا إلى الشيء القليل من ذلك ، ومنهم من يتوسط بين الطرفين ، وهذا النوع من المقاصد من مجالات الشعر الغنيقة ، وكان أقوى الناس وأكثرهم تصرفا في هذا « ابن الرومي »

ومثال ذلك قوله في صفة السوداء :

أكسبها الحب أنها صبغت صبغة حب القلوب والحدق  
وبما قاله في الرجس والورد وبتحسينه التصابي في حال المشيب بشعره  
الذي أوله :

لاح شيبى فظلت أمرح فيه مرح الطرف في اللجام المحلى

وأما التصرف في الثوائى فيتفاوت الشعراء فيه على حسب مقدرة كل شاعر على إدراك ما يقع بين المعانى من تناسب ، وعلى حسب توفيقه في الانتقال من المعانى الأول إلى المعانى الثوائى ، ذلك أن المعنى الواحد يشير في ذهن الأديب الفنان وعواطفه معانى كثيرة متنوعة ، فلهذا نجد أن الشاعر يكون في مكنته أن ينتقل من معنى إلى معنى آخر انتقالا فنيا يؤدي به إلى استكمال صورته الفنية .

ومن الشعراء من يحسن القول في جهة واحدة ، ولا يجيد الإتيان بما يردفه لما يقول ، كما لا يجيد الانتقال من جهة إلى جهة أخرى انتقالا لطيفا ، ومنهم من يحسن إرداف الجهة بالجهة المناسبة لها ، ولا يحسن إردافها بما لا يناسبها فلا تتأتى النقلة لذلك من إحداها إلى الأخرى إلا بما أخذ في الانتقالات لطيفة ومنازع في الالتفاتات بديعة ، ومنهم من يحسن إرداف الجهات بالجهات في جميع ذلك ، وطبقات الشعراء في الإحسان في كل ذلك تتفاوت بحسب ما تكون عليه أفكارهم من التهدي إلى ضروب الانتقالات وأنحاء الالتفاتات .

وقد اهتم علماء علم النفس والجمال بدراسة سيكولوجية الفن .

وتقوم دراستهم على التحليل النفسى على اعتبار أن الأسلوب جزء من فكر صاحبه ، فالناظم للكلام لا يكون ناظما حتى يعمل فكره لا محالة في وضع كل كلمة بحيزها من الأخرى ، وبهذا يكتسب الأسلوب ما يميزه بخصائص الأديب ، ويترتب على هذا أن خواص الأسلوب لا يمكن أن تكرر بعينها عند أديب آخر ، حتى ولو كانت الفكرة واحدة ، بل إن الأديب الواحد لا يمكن أن يتكرر عنده الأسلوب ، لأن فكرة عدم التكرار قائمة في كل الفنون ، بل هي صورة الكائنات على وجه العموم .

فالأديب نفسه تختلف خلجاته ، وصبغته العاطفية من حال إلى حال ، ومن

موقف إلى موقف ، ولذلك يختلف أسلوبه بانعكاس هذه الأحوال على نتاجه الأدبي ، ومن هنا يرجع اختلاف الأسلوب في الموضوع الأدبي الواحد إلى اختلاف الأشخاص الذين يتناولون الموضوع أو اختلاف الشخصيات في ذلك وعلى هذا أخذوا يحاولون تحديد مفهوم الشخصية ويحللون عناصرها ، وكيف تختلف باختلاف الأحوال واختلاف الأفراد ، وأثر هذا الاختلاف في الأدب ، فتحدثوا عن الطبع ، والبيئة والثقافة والتربية والابتكار ، إلى غير ذلك من الظواهر النفسية التي توضح ما للأسلوب من صلة بمصاحبه ، فهو نتيجة طبيعية لمواهبه ، وصورة لشخصيته قد صدر عنه في حالة نفسية خاصة هي حال الانفعال والتنبه العاطفي وساطان الوجدان على العقل .

والأسلوب في أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية ، أو كما قال ( بنف ) في عبارته المشهورة « إن الأسلوب هو الرجل » ومن هنا يعني دارسو الأدب بتعرف العلاقة بين الصفات الفكرية والعاطفية والجمالية لكتابة أي إنسان وبين الصفات الشخصية لعبقريته ونفسيته <sup>(١)</sup> .

وقد تنبه نقاد العرب إلى هذه الأسس الجمالية والنفسية حين ربطوا بين البيئة الزمانية والمكانية والاجتماعية وبين دراسة الأساليب وأنواعها وتقسيماتها ، وصلة هذا بطبع الأديب وموهبته وعبقريته <sup>(٢)</sup> .

ويربط « حازم » بين الأسلوب وبين طبيعة الكاتب وحالته النفسية ،

---

(١) انظر : الأسلوب : للشايب : ص : ١١٩ .

(٢) انظر : طبقات الشعراء : ص ١١٧ ، والموشح : ص ٣٧٥ ، والشعر والشعراء : ص ٣٠ والموازنة : ص ٢٢ . والمختلف والمؤتلف : ص ٢٤٩ . والعمدة : ٢٢٠/٢ والوساطة . ص : ١٧ ، ١٨ ، ٢٢ ، ١٨ — وعيار الشعر : ص : ٤ . والصناعيين : ٥٨ . ومنهاج البلغاء ص : ٤١ .

( ١٩٢ - معايير الحكم الجمالي )



ولا شك أن الأدباء يختلفون في خلجات نفوسهم ، وفي صبغتهم العاطفية فلا بد أن تختلف أساليبهم باختلاف هذه الأحوال .

ويرى نقاد العرب أن الأديب إذا أبعد نفسه عن التكلف والتزويق والتعويض ، واختار لكل مقام ما يناسبه من المقال ، فإنه بذلك يعبر عن شعوره تعبيرا صادقا ، وتتجلى شخصيته في نتاجه وعرف به ، وملاك الأمر في هذا الباب كما يقول القاضي الجرجاني : « ترك التكلف ، ورفض العمل ، والاسترسال في الطبع ، وتجنب الحمل عليه والعنف به <sup>(١)</sup> » .

فالصدق في التعبير عند نقاد العرب هو الذي يعكس شخصية صاحبه وهو نفس ما نجده عند كبار نقادنا المحدثين . يقول العقاد : « إن الصدق في الشعور هو التعبير عما عاينه الشاعر من تجربة تعبيرا لا جدال فيه ولا تزويق ولا خداع وعنده أن الحد بين الشعر الصادق والزائف يقع في محاولة الشاعر التمسك على السامع بالحلية اللفظية ليشغل الشاعر بالتزويق فيبعده عن الحقيقة والصدق <sup>(٢)</sup> » .



كما يوجب نقاد العرب على الأديب أن يراعى المتلقي الذي يوجه إليه نتاجه أو يقدر توجيهه إليه ، فالأديب وإن كان يعبر عن نفسه فهو يتجه إلى طبقة معينة من القراء الذين يقصد إليهم ليتجاوبوا معه ، ويعيشوا تجربته الخاصة ، ومن هنا كان عليه أن يراعى عند تكوين عمله ذلك ، فيختار اللغة التي تتفق ومدى ثقافة هذه الطبقة ، كما أن عليه أن يعرف طبيعتهم النفسية واتجاهاتهم العقلية ، وقد قسم النقاد الأساليب ومناحيها على أساس من اختلاف ميول الناس وأهوائهم وطباعهم على النحو الآتي :

(١) الوساطة بين التنبؤ وخصومه : ص : ١٩ .

(٢) ساعات بين الكتب ص : ٣٨ .

- ١ — أن يكون أسلوب الكلام مبنيًا على الرقة المحضة .
- ٢ — أن يكون مبنيًا على الخشونة المحضة .
- ٣ — أن يكون مبنيًا على التوسط بينهما .
- ٤ — أن يكون مبنيًا على الرقة ويشعر به بعض ما هو راجع إلى الأسلوب الوسيط .

- ٥ — أن يكون مبنيًا على الوسيط ويشعر به ما هو راجع إلى الرقة .
- ٦ — أن يكون مبنيًا على الوسيط ويشعر به بعض ما هو راجع إلى الخشونة .
- ٧ — أن يكون مبنيًا على الخشونة ويشعر به بعض ما هو راجع إلى الوسيط .

- ٨ — أن يكون مبنيًا على الرقة ويشعر به بعض الخشونة .
- ٩ — أن يكون مبنيًا على الخشونة ويشعر به بعض الرقة .
- ١٠ — أن يكون مبنيًا على الأسلوب المتوسط ويشعر به بعض ما هو راجع إلى الطرفين .

ويرى النقاد أن الأنحاء الثلاثة الأخيرة قبيحة وتهجن ، وهي التي تجمع بين الخشونة والرقة حال انبعاثهما من مجال نفسى واحد كاجتماع الرقة في الحب والخشونة فيه .

وقد يجمع الأديب بين الرقة والخشونة إذا تعدد المجال النفسى في النص كاجتماع التغزل والحماسة في نص واحد .

\* \* \*

وقد وقف نقاد العرب أمام النفس البشرية وتعمقوا خباياها ، وسبروا أغوارها وحاولوا أن يكتشفوا مكنوناتها فوضعوا ضوابط لهذه العواطف وتنوعها على اعتبار أنها الأساس الأول الذى تبنى عليه الأساليب سواء فى ذلك عواطف الأديب أو عواطف المتلقى وهى التى تسيطر على كل مراحل

التكوين الإبداعي للعمل الأدبي ، كما أنها هي التي بها يتمكن الأديب من إثارة مشاعر القارئ ، وبها أيضا يكتسب الأدب صفة الدوام والبقاء .  
وقد قسموا الناس ثلاثة أصناف على حسب تصاريف أيامهم وتقلب أحوالهم :

- ١ — صنف عظمت لذاته ، وقلت آلامه حتى كأنه لا يشعر بها .
  - ٢ — وصنف عظمت آلامه ، وقلت لذاته حتى كأنه لا يشعر بها .
  - ٣ — وصنف تكافأت لذاتهم وآلامهم .
- ولما كانت أحوال الصنف الأول أحوالا مفرحة ، وأحوال الصنف الأخير أحوالا مفرجة ، وأحوال الصنف الوسط في كثير من الأمر شاحية وجب أن تكون الأقسام منقسمة بهذا الاعتبار على حسب البساطة والتركيب إلى سبعة أقسام :

- ١ — أقوال مفرحة .
- ٢ — أقوال شاحية .
- ٣ — أقوال مفرجة .
- ٤ — أقوال مؤلفة من سارة وشاحية .
- ٥ — أقوال مؤلفة من سارة ومفرجة .
- ٦ — أقوال مؤلفة من شاحية ومفرجة .
- ٧ — أقوال مؤلفة من المفرحة والشاحية والمفرجة .

ولما كانت النفوس تختلف فيما تميل إليه من هذه الأقسام بحسب ما عليه حالها ، وجب أن يحال بالقول إلى القسم الذي هو أشبه بحال من قصد بالقول وصنع له .

أما إذا كان الأديب لا يقصد إنسانا بعينه فليقتصر على الأحوال المستطابة والشاحية ، فإن أحوال جمهور الناس تدور حول ما ينعم أو يشجو .

فأما ما يجب اعتياده في تحسين موقع الأسلوب من النفوس فذكر أفضل الأحوال الطيبة والسارة وأجدرها بيسط النفوس ، وذكر أعلق الأحوال الشاجية بالنفوس وأجدرها بأن ترق لها النفوس ، وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع حيث يقصد قصد ذلك .

١ — أما الأحوال المستطابة فهي التي تكون فيها المدركات دنعة ، والتي عليها مدار العسر من ذلك هي مدركات الحس ، مثل أن يذكر العناق والائم وما ناسب ذلك من الملموسات ، والماء والخضرة وما يجري مجراها من المبصرات ، ونسيم الطيب والروض ونحو ذلك من المسمومات ، وذكر الحمر ونحوها من المطعومات وذكر الغناء والزمر والعزف ونحو ذلك من المسموعات وهذه تدخل في الأحوال السارة .

والأحوال السارة نحو مجاس الأنس ومواطن السرور ، ومشاهد الأعراس والأعيان والمواسم وغير ذلك .

٢ — والأحوال الشاجية : منها أحوال أعقبت فيها الوحشة من الأنس والكدر من الصفاء ، نحو إعقاب التنعم بالحبيب بالتألم لفراقه ، وإعقاب التنعم بالشبيبة بالتألم لفراقها ، وإعقاب التنعم بالوطن المؤنس بالتألم لفراقه ، وإعقاب التنعم بالزمن المسعد بالتألم لفراقه ، ومنها أحوال كان الجور فيها وضع موضع العدل والإساءة موضع الإحسان ، فهي شاجية أيضا ، ومن هذا تشكى جور الزمان وخوف الإخوان وجرى الأمور على غير ما يلائم ذا الفضل .

٣ — والأحوال المفجعة : هي التي يذكر فيها الإنسان ما يلحق العالم من الفسار والفساد ومآل بني الدنيا إلى غير ذلك من النكسات التي تلحق بالأمم .

وبالتصرف على هذه الأنحاء يحسن موقع الأساليب من النفوس<sup>(١)</sup>.

وهكذا وقف نقاد العرب بعمق وتفهم على « التكوين » الذهني للعمل الفني كاشفين عن أبعاده النفسية والفنية والجمالية موضحين مناهج الفنانين ومنازعتهم نحو التكوين في العمل الفني على أسس عميقة بعيدة عن السطحية.

فتكوين العمل الفني عند نقاد العرب لا بد له من خطة أو ( تكتيك ) يعمل الخيال دوره من خلاله ، فليس يكفي في تكوين العمل الفني الشعور ببعض المعاني الدفينة ، أو التصور الخيالي لبعض المواقف الوجدانية ، وإنما لا بد من أن تخرج الصورة الذهنية إلى واقع خارجي ، وهذه هي مهمة الفنان الكبرى ، أي تجسيم الصورة الذهنية في أشكال من البناء الفني القائم على أسس جمالية والتي تتناول الشكل والمضمون .

\* \* \*

## ثانيا : الإيقاع :

وثاني القيم الجمالية التي يستند إليها تقويمنا وحكمنا على العمل الفني هي : الإيقاع ، وهو التردد المتواصل لنظام معين وانسجام هذا التردد أثناء استمراره وتواصله ، وعلى المتذوق والناقد أن يكشف عن العلاقات الإيقاعية التي بنى عليها الفنان عمله ، وتلتبس هذه العلاقات في التتابع الحركي ، في الطول والقصر ، في القرب والبعد ، في الالتقاء والافتراق ، في التباين والتوافق ، إلى آخر هذه الظواهر التي تقوم عليها قوانين الإيقاع من النظام والتغير والتساوي والتوازن والتلازم والتكرار التي تعمل كلها في وقت واحد لتحقيق هذا العنصر الجمالي .

. والواقع أننا نؤخذ بالتنظيم والتنسيق أكثر مما نؤخذ بالأشياء المنظمة



المنسقة ، فالفنان يبدو فنه في تنسيقه لمادة عمله ، وإن كانت الأشياء التي يشكلها وينسقها لا تحمل قيمة في ذاتها .

وليس معنى هذا أن الشكل وحده يتفرد بالخاصية الجمالية فالموضوع أو المادة ذات القيمة يعتقد بها ، ولا بد من أن يتلاءم الشكل مع المادة والموضوع حتى يحدث التأثير الجمالي والفنى « ولا يمكن أن تتصور بالطبع وجود مادة دون أن تكون على شكل أو نظام خاص إلا إذا تصونا وجود نظام معين بدون وجود مادة » (١) .

والواقع أن التنسيق والتنظيم في الأشكال والأصوات والألوان يسهل علينا تفهم الأشياء باعتبارها أجزاء من الكليات التي يبدو فيها .

وعلى هذا فالجمال إما أن يكون هو التنظيم الذى يبدو فى الخطوط والألوان والنغمات ، وإما أن يكون هو ذلك التنظيم الذى يتضمن الدلالة والمضمون .

وفى الشعر لا ينفصل الشكل عن المضمون ، فالقصيدة لا تكون عملاً فنياً متكاملًا إلا بأفكارها ومعانيها وأوزانها وألحانها أى بتلك الإيقاعات التى تعود إلى التنظيم الدلالى والشكلى .

فالإيقاع هو سر الفنون لأنه يمثل حركات القلب وحركات النفس واضطراب العواطف ، لأنه ينبع من القلب ويتجه إلى القلب ، والإنسان بفطرته يميل إلى الإيقاع الذى يساير حركاته الانفعالية وأحاسيسه ومشاعره إن (الفيزيولوجيا) تعلمنا أن لغة الشعر الموزونة التى تستهدف التعبير عن الانفعالات قبل كل شيء ترجع .. إلى الانفعال .

والإيقاع فى الموسيقى ترديد لأتغام كامنة فى الطبيعة يخرجها الموسيقار

عن طريق إبداعه في وحدة موسيقية تخضع لقوانين التناسب والتوافق والرنين بما فيه من ارتفاعات وانخفاضات ومؤثرات تهز الوجدان وتحرك القلب ، فهي صورة منطقية لحياتنا الوجدانية بما فيها من انفعالات وأحاسيس واستجابات وعواطف ، ومشاعر ، ورغبات ، ومؤثرات ، ومظاهر استبصار<sup>(١)</sup>

والإيقاع في فن النحت يقوم على الأبعاد الثلاثة المعروفة ويحاول أن يجمع بينها في تناسب يحول المادة من فوضى الحركات إلى وحدة النظام القائم على التناسق ، إنه إيقاع يجمع بين السكوت والحركة في وحدة متناسقة ، إنه تعبير وسحنه ، ونظرة خاوية ، وإيماء تتجمع لتحكي حركات الناس ونظراتهم إنه يحتبس في تعبير قوى حافل بالمعاني تلك السورة البشرية الزائلة : سورة الأجسام العارية ، والنفوس المضطربة ، على نحو ما تتجلى فيما لا نهاية له من المواقف والاتجاهات .

والإيقاع في التصوير إنما يتجلى في ترديد الألوان : الداكن والفاتح ، في الأفقية والتعامد ، في الطول والقصر ، في القرب والبعد ، في الالتقاء والافتراق ، في التباين والتوافق ، في الحركة والسكون ، إن الفنان يلتقط من مشاهد الطبيعة والحياة كل ما لا يثبت أمامنا ، ويختفي من ذاكرتنا ، فيعزل ما هو متنقل مع الضوء ، ضائع فيما لا حصر له من المنظورات ، مختلف تحت تأثير اصطدامه بما عداه من القيم الفنية الأخرى فيعزله في مكان وزمان ثابتين ومع هذا يثير فينا الشعور بهذا الإيقاع الفني ، أننا أمام كائنات لازالت تنبض بالحياة .

والشعر إيقاع ونغمات في إطار من اللغة ، وموسيقا أبيات الشعر والنثر الفني ترجع إلى اختيارها وإلى مطابقتها للنغمات والعروض والأوزان وتكرار

(١) فلسفة الفن في الفكر المعاصر : د . زكريا إبراهيم : ص : ٣٢١ ط مكتبة مصر :

النغم أو تضاربه ، وإلى التنظيم الدقيق القوى الذى نجده فى مقاطعها ، ومن هنا كان تغيير كلمة أو حرف أو حركة يؤدى إلى الخلل وإلى فقدان الإيقاع الجمالى المنشود .

والإيقاع هو جوهر الشعر ، أى ذلك التوقيع المنتظم الذى نحسه فى كلمات البيت ، أى نظام الحركات مراعى فيها التماثل والتكرار ، فالوزن والإيقاع الشعرى يحصل نتيجة تلاقى مجموعة من أصوات الحروف وتناسقها على مختلف درجاتها الصوتية ، فتحدث وحدات تتكرر فيحدث منها الوزن فى البيت ثم فى القصيدة ، وأى إخلال بالإيقاع هو إخلال بموسيقا الشعر .

ولما كان الجمال فى الإيقاع الشعرى يعود إلى التنظيمات الموسيقية فى ذاتها وإلى التنظيمات ذات الدلالة فهو يجمع بين عنصرى الإيقاع : الزمان والمكان . وهذه هى إحدى الخصائص الجمالية التى تميز الشعر عن غيره من الفنون التشكيلية فإيقاعاته تتحقق من خلال الكلمة ، التى تكتسب فى الشعر حياة جمالية خاصة ، وقبما فنية فى وظيفتها ومعناها ، وأصواتها وجرسها وتصريفاتها واشتقاقاتها وإيحائها ودلالاتها ومكانتها من السياق .. الخ ، ولهذا كان انتقاء الأديب لكلماته كانتقاء الفنان لألوانه ، والموسيقى لألحانه عنصرا هاما من عناصر الجمال ، ترتفع بها عن مجرد التعبير الفكرى العادى إلى اتخاذها وحدة جمالية ومظهرا من مظاهر الفن الجمالى بعد أن لمستها عصا الشعر السحرية .

والكلمات عبارة عن علاقات صوتية ينطق بها الناطق أو يتغنى أو يهيمس بها ، وهى فى هذا كله تدعو اللسان والقم والمريء والرئتين وعضلات الرأس والرقبة والحنجرة وصرة البطن . . وآلة البدن تدريجيا تدعوها جميعا للعمل . وهكذا فهى تتدخل فى الكيان الجسدى كله وتحدث رنيننا عميقا ( إيقاعا ) به ، والشاعر هو ذلك الرجل الذى يختبر أثر الكلمات أحسن من غيره ،

ويدفعنا بدورنا إلى اختيار أثرها في الجسم كله»<sup>(١)</sup> فالفنان لا بد وأن تتوافر لديه الروح التشكيلية التي يحقق بها الإيقاع النفسى والبيولوجى .

وهناك وسائل عديدة يتمكن بها الأديب من تحقيق هذا الإيقاع الجمالى فى فنه وتبدو فى الكلمة المفردة والأسلوب والتنظم والوزن والقافية ، وفى كل عنصر من عناصر الفن القولى حيث يجب أن تخضع انواع من الإيقاع والرين والنغم بما يحقق التناسق المهارموى فى الإيقاع ويحدث تأثيره النفسى لدى المتكلم ويكتسب بها العمل الفنى جماله وخلوده .

هذه المفاهيم والقيم الجمالية كانت جميعها أمام نقاد العرب وقد بذلوا جهودا مضنية وشاقة ومميزة فى الكشف عن هذه القيم الجمالية فى كل جزئية من جزئيات العمل الأدبى وعن قوانين الإيقاع الزمانى والمكانى التى يجب أن تتوافر فيه .

وعلى أساس من درجة الإيقاع والوزن يقابل نقاد العرب بين الشعر وبين النثر الفنى حيث تقوم التفرقة بينهما على المشاكلة والمناسبة فى الصوت ، أى الإيقاع والموسيقا التى يلتزم فيها الشعر جرسا معيناً ، أما النثر فهو مرسل فى كثير من التحرر الذى يبعده عن الانصباب فى قوالب معينة ، والخضوع لأوزان فى الصوت لا يتعدها ، فإن وجد فيه شيء من ذلك فمن باب الحلية غير الأساسية ، فهو يقوم بها وبدونها على السواء .

وعلى هذا يمكننا أن نقول : إن مفهوم النثر الفنى عندهم يشترك مع الشعر فى عناصر ، فهما يرجعان إلى منابع أدبية مشتركة من النكر والخيال والشعور ، ويعتمدان على خصائص لغوية ، ويختلفان فى درجة الإيقاع .

فالموسيقا فى الفن الأدبى - شعرا كانت أو نثرا - ترتفع عن مجرد موسيقا



لغوية لسانية ، وتستعين بدلالات أخرى غير مجردة ، دلالات المخرج والنبرة ،  
توجد في التردد والمائلة والمشاكلة والمقابلة والتوقف والاسترسال والإيقاع ،  
وهي تصاحب الشعور المعبر عنه ، وتسائر جيشانه وتحكي درجته ومقداره ،  
فاذا زاد الانفعال ارتفعت النبرة ، وتداخلت وتعقدت ، وإذا هداً واقترب  
من التأمل خفت هذه النبرة ، وانبسطت ، فالشعر هو الجانب الذي يحكي  
قوة الانفعال والنثر الفنى والجانب الآخر الذى يحكى هدأة هذا الانفعال .

فالنثر الفنى له حظه من العاطفة والانفعال كالشعر ولكن بدرجات  
متفاوتة ، والإيقاع ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة ، ومن هنا تعرض النقاد  
لموضوع « نثر الشعر » وقد جعل بعض النقاد من مقاييس جودة الشعر أنه  
إذا جعل نثراً لم يفقد معناه الجيد <sup>(١)</sup> .

ولعل هذا التفاوت بين النوعين يعود إلى مدى نصيبهما من العاطفة  
وتصويرها الموسيقى .

وإذا كان النثر لا بمجرد من الإيقاع فإنهم يقصدون النثر الفنى الذى  
يعمد صاحبه إلى الكشف به عن تجربته لمن يتلقاها ويتذوقها والذى يعمد  
فيه إلى فنون القول ليصور بها تلك التجربة ، فاذا فقد النثر هذه الخاصية  
الفنية الجمالية كان نثر الشعر حينئذ من الأمور التى تفقده روعته الأسلوبية  
وجماله الموسيقى ، وقد لاحظ «عبد القاهر» ذلك ، ووازن بين المعنى فى حالتين :  
أحدهما جاء منظوماً والآخر منشوراً ، ونبه إلى الفرق العظيم فى الحالتين .  
ففى قول الشاعر :

سالت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

يقول : « إنك ترى هذه الاستعارة على لافها وغرابتها إنما تم لها

(١) عيار الشعر : ٧ .



الحسن وانتهى إلى حيث انتهى : بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ،  
وتجدها قد سلمت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها ، وإن شككت  
فاعمد إلى الجارين والظرفين ، فأزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر  
فيه ، فقل :

سالت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دما أنصاره ، ثم انظر :  
كيف يكون الحال ؟ وكيف يذهب الحسن والحلاوة ؟ وكيف تعدم  
أريحتك التي كانت ؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها « (١) .

وهكذا يدرك الإمام « عبد القاهر » أن التقديم والتأخير ما هو إلا وسيلة  
من الوسائل التي تحدث الإيقاع الذي يكسب الفن الأدبي روعته وجاذبيته  
ويحرك النفوس له ، ويكون ذلك بوضع الكلمة في مكانها المناسب لها  
بحيث تجذب الكلمة بعضها بعضا جذبا يعطيها وجارأها قيمتها الفنية  
وخاصيتها الجمالية .

فالشعر والنثر الفني وإن كانا ينبعان من مصادر أدبية مشتركة من الفكر  
والخيال والشعور ، ويقومان أساسا على خصائص لغوية ، فإن لكل فن  
منهما خصائصه التي يتميز بها عن صاحبه ، وكما يشتركان في النبع الوجداني  
فإنهما بالتالي يشتركان في خاصية الإيقاع والموسيقا وإن كان ذلك  
بدرجات متفاوتة .

وهذا التفاوت في درجة الإيقاع بين الشعر والنثر الفني هو الذي يجيز  
للشاعر أن يتصرف في اللغة بما لا يجوز للنثر ، فله أن يخرج - أحيانا - في  
لغته عن قواعد اللغة والنحو : من الزيادة والنقصان والاتساع وسائر المعاني

من التقديم والتأخير والقلب والإبدال (١) إلى غير ذلك من الخصائص التي  
يتميز بها الشعر دون النثر ، والتي أفرد لها نقاد العرب بحوثا ومؤلفات  
لدراستها وتحديدتها (٢) .

والإيقاع هو مدار البحث البلاغي عند نقاد العرب وقد أشار « قدامة »  
إلى هذا بقوله : « وأحسن البلاغة : الترصيع والسجع ، واتساق البناء ،  
واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ،  
وتلخيص العبارة بالألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام ،  
وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم ، وتلخيص  
الأوصاف بنفي الخلاف ، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف ، وتكافؤ  
المعاني في المنايلة والتوازي ، وإرداف الواحق وتمثيل المعاني (٣) » .

وإذا نحن أمعنا النظر في هذه البحوث التي « أجملها » قدامة نجد أنها  
تدور كلها حول تحقيق الإيقاع الزماني والمكاني في العمل الأدبي .

وإذا كان الأدب عبارة وتركيبا ، والعبارة تتكون من كلمات  
انضم بعضها إلى بعض ، والكلمة تتكون من مقاطع ، وكل مقطع يتكون  
من أصوات ، فقد بحث النقاد في أصوات الألفاظ بعامة وفي فلسفتها  
وخصائصها ثم المقارنة بينها وبين الألوان ليحددوا عناصر الجمال الصوتي  
فيها ، ثم ذكروا مقطع الأصوات على وجه يكون حروفا متميزة ، فتناولوا  
الحروف واختلافها باختلاف المقاطع وأشاروا إلى مخارجها ، وإلى أن بعضها  
يحسن استعماله ، وبعضها لا يحسن ، وقسموها إلى مجهور ومهموس ، وإلى  
حروف استعلاء وحروف انخفاض معتمدين في ذلك على آراء علماء اللغة

---

(١) كتاب : ما يجوز للشاعر في الضرورة : ورقة ١ .

(٢) انظر : كتابنا اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس : بحث عن الضرائر الشعرية

ص : ١٧٤ .

(٣) جواهر الألفاظ : قدامة بن جعفر : ص ٣ - ط الخانجي ١٩٣٢ .

والقراءات . ثم قسموا الحروف ثلاثة أقسام من حيث تأليف متباعدة أو متجاورها أو تضعيفها .

وهذا البحث في الأصوات والحروف ما هو إلا دراسة معمقة للإيقاع وموسيقا الألفاظ والذوق الأدبي<sup>(١)</sup> .

ولقد أدرك نقاد العرب سر جمال العربية ، وكرروا أنها لغة غنية بأساليب الجمال التي بها « فاقت لغتهم كل لغة ، وأربت على كل لسان<sup>(٢)</sup> » .

وفي مقدمة الخصائص الجمالية للغة العربية التي ذكرها نقاد العرب « الإيقاع » الذي يتمثل في « تماثل الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة ، ومن ذلك اختلاف مجارى الأواخر ، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها ، ونياعنتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها لأن في ذلك تحسينا للكلام بجريان الصـوت في نهاياتها ، ولأن النفس في النقلة من بعض للكلمة المتنوعة المجارى إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة ، واستجدادا لنشاط السامع بالنقلة من حال إلى حال ، ولها في حسن اطراده في جميع المجارى على قوانين محفوظة قد قسمت المعانى فيها على المجارى أحسن قسمة ، تأثر من جهتي التعجب والاستلذاذ للقسمة البديعة ، والوضع المتناسب العجيب<sup>(٣)</sup> » .

وبها نجد نقاد العرب قد وضعوا أيديهم على الأسرار الخفية للإيقاع الزماني والمكاني واهتدوا إلى صلته بالنفس الإنسانية والتركيب البيولوجي للإنسان وما يحققه من انسجام وقوة وجمال .

وقد وقف نقاد العرب حول اللفظة الواحدة على انفرادها من غير أن ينضم

---

(١) ارجع إلى : سر الفصاحة . للخفاجي .

(٢) البيان والتبيين : ٣ / ٣٧٣ .

(٣) منهاج البلاغ : ١٢٢ .

إليها شيء من الألفاظ وتؤلف معه ، وحاولوا أن يتعرفوا أسرار جمالها ،  
والتعليل لهذا الجمال .

والعلاقة بين الرمز والمعنى إما أن تكون طبيعية أو عرفية أو منطقية ،  
فالعلاقة بين البرق والمطر طبيعية ، وكذلك العلاقة بين الإيقاع والنشاط  
الحركي ، والعلاقة بين جرس الحروف وبين معناها إلى غير ذلك مما لا يخضع  
لعرف أو منطق ، ولا يستطيع ضبطه أو إخضاعه لقاعدة محددة .

والعلاقة بين ضوء الفئار وقرب اليايسة عرفية ، وكذلك العلاقة بين اللغة  
ومدلولاآها ، فاللغة نظام من الرموز العرفية التي تعارف المجتمع عليها ابتداء  
من أصواتها المفردة ، إلى تركيب مقاطعها ، وأبنيئها العرفية ، وعلاقاتها النحوية  
ونبرها وتنغيم جمالها ، وتركيب عباراتها ومعاني مفرداتها ، والربط بين مقالها  
ومقامها ، كل ذلك يحكمه العرف ويحافظ على بقائه بعيدا عن الشطط الفردي  
فهى علاقة عرفية لا منطقية .

والعلاقة بين الأثر والسمائر منطقية ، وكذلك العلاقة بين مفردات اللغة  
وبين استنباط قواعدها التي تشمل خصائصها ثم ما يتوصل به القاضى من  
المقدمات إلى إصدار حكمه نتيجة لهذه المقدمات .

وتقوم لغة العلم على استخدام العلاقة العرفية والمنطقية ، فلفغة العلم هى لغة  
المجتمع ، ولغة العلم تنبنى على الاستقراء وتحقيق الفرض واستنباط القاعدة ،  
ومن هنا كانت الدقة هى غاية النشاط العلمى .

وتقوم لغة الأدب على استخدام العلاقتين العرفية والطبيعية فالأديب  
يلتزم بلغة مجتمعه ابتداء من الأصوات وانتهاء بالمقال والتنغيم ،  
وهى علاقة عرفية ، وأما من حيث العلاقات الطبيعية فتتمثل فى جرس  
الأصوات ، والكلمات الشعرية ، والإيقاع والإنشاد الذى يحدث الأثر  
النفسى ، ومن هنا كانت الغاية التي يهدف إليها التعبير الأدبى هى الصدق  
وليست الدقة التي يهدف إليها العلم .

الصدق هو النتاج الحتمى للشكل التعبيرى فى بنية العمل الأدبى ، ومناطق الصدق إنما يبدو فى اختيار الشاعر لألفاظه وأساليبه ، والصدق هو الذى يولد المشاركة الوجدانية بين الأديب وبين المتلقى ، وهذه المشاركة ثمرة من ثمرات البساطة فى العبارة الأدبية .

ومن هذا المنطلق النفسى الجمالى تناول نقاد العرب الكلمة المفردة بالبحث لبيان خصائصها الجمالية فى إطار من العرف والإيقاع ولم يقف تناوُلهم لها عند حد إظهار الصواب من الخطأ على حسب العرف اللغوى ، بل تجاوزوا ذلك إلى الجانب الجمالى والتعليل له وبيان أسبابه ومقوماته الذى كان للإيقاع الدور الأول فى الاهتمام به .

ويؤكد نقاد العرب أهمية انتقاء الأديب لكلماته ، فقد تفاوتت الكلمات فى المعنى ، ولكن بعضها له من الإيقاع ما يعكس إحساس الأديب ، ولهذا نجد النقاد يربطون الألفاظ فى العمل الأدبى وبين الألوان فى التصوير . يقول حازم : « واعلم أن منزلة اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ ، وحسن تأليف بعضها إلى بعض ، وتناسب أوضاعها من الصور التى يمثلها الصانع .

وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها ، وإن كان تخطيطها صحيحا ، فكذلك الألفاظ الرديئة ، والتأليف المتنافر ، وإن وقعت المحاكاة الصحيحة فإننا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها ، يشغل النفس تأذى السمع عن التأثير لمقتضى المحاكاة والتخييل ، فلذلك كانت الحاجة فى هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا .

وهذا كلام يدل على ملكة فنية تجيد النظر ، وتتعمق العال فى الاستحسان والاستعجان .



ثم يوضح « حازم » الأسس التي يقوم عليها انتقاء الأديب لألفاظه وهي « أن يختار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح من ذلك »<sup>(١)</sup>.

وقد حاول نقاد العرب كشف قانون صوتي لجمال اللفظة المفردة ، ومن أهم المقاييس الجمالية التي اعتمد بها البلاغيون والنقاد مقياس ( السهولة ) فعلماء البلاغة في حديثهم عن فصاحة الكلمة اشترطوا أن تكون خالية من تنافر الحروف ، ومثلوا لذلك بأمثلة منها ( المصمخ ) وعرفوه بأنه نبات صعراوي ومن أمثلتهم كلمة ( مستشزرات ) التي جاءت في قول امرئ القيس يصف شعر محبوبته :

غداؤه مستشزرات إلى العـلا      تفضل المدارى في مثنى ومرسل  
وقد اختلف النقاد حول الأسباب التي يرجع إليها جمال الإيقاع الصوتي في الألفاظ ، فالخفاجي في ( سر الفصاحة ) يرى أن جمال الإيقاع يرجع إلى بعد مقاطع الألفاظ ، فالكلمة في الاستعمال الأدبي لا بد أن تكون ( مكونة من حروف متباعدة المخارج ) وأرجعه آخرون إلى تقارب الحروف ، وهناك من ذهب إلى أن تقارب الحروف حسن لا تنافر فيه ، واستشهد على هذا بكلمات مثل : الشجر — الجيش — الفم — ومنهم من يجعل « حاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ ، وقبح ما يقبح » فحسن الألفاظ إذن ليس معلوما من تباعد المخارج وإنما علم قبل العلم بتباعدها ، فالبعد والقرب ليس هو الأساس في الاستحسان والاستهجان ، ولكن الألفة والغربة والخفة على السمع أو الثقل هي الأساس<sup>(٢)</sup>.

(١) منهاج البلاغ : ص : ١٢٩ .

(٢) انظر : الثل السائر : ج ١ ص : ٢٢٢ .

ومن النقاد من ربط بين العذوبة والسهولة وبين الشيوخ والاستعمال ،  
والمقياس هو الذوق والحس اللغوي ، حيث إن « الاستعذاب يكون بحسن  
المواد والصيغ والائتلاف والاستعمال المتوسط ، والطلاوة تكون بائتلاف  
الكلم من حروف صعبة ، وتعاكل يقع في التأليف ربا خفي سببه وقصرت  
العبارة فيه » .

ويقسم « حازم » الألفاظ من حيث السهولة والاستعمال ثلاثة أقسام :

الأول : — الألفاظ المستعملة المفهومة التي ليست بعامية ولا مفاظة  
ولا متوعدة وحشية .

الثاني : الألفاظ التي ارتفعت عما يفهمه جميع العامة وكان علمها مقصورا  
على الخاصة .

الثالث : اللفظ الحوشي الذي لا يفهمه إلا الأقل من خاصة الأدباء <sup>(١)</sup>  
ولاشك أن « حازما » كان موافقا إلى مدى بعيد حين ربط بين السهولة وبين  
الاستعمال ، فمقياس الاستعمال هو أدق المقاييس وأسلمها في هذا المجال إذ أن  
ثقل الكلمات أو صعوبة النطق بها أمر نسبي يختلف من لغة إلى لغة ومن  
عصر إلى عصر ، والكلمات الصعبة تتفاوت في صعوبتها ، والكلمات السهلة  
تتفاوت في سهولتها ، والضوابط التي حاول العلماء قدينا وحديثا أن يضعوها  
للعصوبة تحدد لنا أقصى مظاهر الصعوبة في الكلمات ، وكلمات اللغة التي  
تنطبق عليها تلك الضوابط إما معدومة الوجود في الاستعمال أو نادرة جدا  
بحيث لا تكاد تظهر لها في الآداب المروية إلا بعدة أمثلة <sup>(٢)</sup> .

---

(١) منهاج البلاغ : ١٨٩ .

(٢) انظر : موسيقى الشعر : ص : ٢٥ .

وقد تنبه حازم إلى ذلك حين قرر تلك القاعدة النقدية الهامة التي تدل على عمق وفهم وهي أن الذوق العربي يميل إلى استعمال ما خف وتناسب وأن ما جرى على ألسنة العرب يبعد عن الثقل والتنافر وأما الحوشى الثقيل فهو نادر ويجرى على ألسنة بعض الأعراب الجفاة غالباً .

وهو يلمح عنصر الإيقاع في السهولة ، إذ أن الحوشى يتطلب جهداً مضنياً يؤدي إلى عسر النطق وعدم الانسياب الموسيقي للكلمة .

وكما حاول نقاد العرب الكشف عن قوانين الإيقاع في الكلمة المفردة بذلوا غاية الجهد في الوقوف على قوانين الإيقاع الطبيعية في التعبير والتي اتخذوا منها أساساً في الحكم الجمالي ، وهنا يأتي الحديث عن قيمة جمالية من أهم مقومات العمل الفني وهي :

\* \* \*

## الآتزان :

والآتزان هو القيمة الجمالية التي تعد مرة لعدة مقومات جمالية أخرى ، فهو الصورة التشكيلية المتكاملة للعمل الفني .

والآتزان هو القانون الذي يتمثل فيه التماثل والتشابه بين قوتين وتعادلهما وبهذا يتضمن الآتزان نوعاً من الثبات والاستقرار بين الفنان وبنيتة وموضوعه ، فالفنان قبل إبداعه يكون في حالة من الثبات والتوازن النفسي ، وما إن يشرع في البدء في عمله يبدأ هذا الآتزان النفس يتلاشى ليحل محله نوع من الاختلال والاضطراب ، ويستمر هذا الاختلال والاضطراب أثناء العملية الإبداعية إلى أن تنتهي بامادة هذا الآتزان المفقود وبهذا تتمتع الراحة النفسية للفنان والمتلقي .

الأديب يدخل على عبارته من التنظيم والتتابع ما يجعلها صالحة لعرض فكرته ، ففي الشعر يتحقق التوازن بتقابل الضرب والعروض والتفاعيل ، وفي النثر يتحقق بالازدواج بين الجمل .

ولا شك أن التوازن الموسيقي في الشعر والازدواج بين الجمل في النثر ينطويان على نوع من الدلالة الوجدانية والنفسية ، فمثل هذه الموسيقى تكشف عن قوانين حياتنا الوجدانية بما فيها من إيقاعات وذبذبات وأعطاط ، فالازدواج الموسيقي في الأدب يتيح للأديب فرصة التعبير عن المشاعر المتعارضة في وقت واحد أي التعبير عما في حياتنا النفسية من تناقض عاطفي ، وازدواج وجداني .

ومن هنا يرى نقاد العرب أن هذا النوع من الموسيقى ليس مجرد متعة حسية زائلة أو متعة جمالية زائلة ، وإنما هي متعة جمالية ثابتة بما فيها من إشباع ورضا نتيجة لارتباطها بالمضمون ، وهذه القيمة الجمالية هي التي جعلت «عبد القاهر الجرجاني» يقرر أن الحسن في العبارة راجع إلى ترتيب الألفاظ في الكلام على موجب ترتيبها في الفكر<sup>(١)</sup> . وحتى الفنون التي تقوم على أساس من الازدواج الموسيقي كالتجنيس والسجع يرجع الجمال فيها إلى ارتباطها بالدلالة والمضمون ، أي أن الموسيقى تكون وسيلة للكشف عن الحقيقة بأبعادها المادية والوجدانية والفنية .

ومن هنا يفرق نقاد العرب بين السجع على اعتبار أنه متعة حسية وفنية وبين الفواصل في القرآن الكريم على اعتبار أن الازدواج الموسيقي في الفاصلة تابع للمضمون وكاشف له دون تعسف أو تكلف .

---

(١) أسرار البلاغة : ٢ .

ومن هنا يتناول نقاد العرب التوازن على أسس من القوانين الموسيقية  
القائمة على تناسب الأنغام وانتظامها وتناسقها ، وعلى أسس نفسية يوضحها  
« حازم » بقوله :

« فكل ما يدركه الإنسان لا يخلو من أن يكون شيئا بسيطا لا تنوع  
فيه أصلا ، أو يكون له تنوع من جهة ما يكون من الأشياء المركبة ،  
وكانت هيمة النفس التي جبلت عليها حب النقلة من الأشياء التي لها بها  
استمتاع إلى بعض ، كانت جديرة أن تسأم التماذي على الشيء البسيط الذي  
لا تنوع فيه بنقلها من شيء إلى شيء مالا تسأم الشيء الذي له تنوع يمكنها  
معه المراوحة بين تأمل الشيء وتأمل غيره مما يكون تنوع ذلك الشيء إليه ،  
وإن كانت أيضا تحب النقلة من الشيء المتنوع إلى غيره من المتنوعات لكنها  
تحتمل من التماذي عليه ما لا تحتمل من التماذي على مالا تنوع له أصلا .

وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف  
متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشيء ،  
ووقع منها الوقع الذي ترتاح له <sup>(١)</sup> .

وقد سبق « حازم » بهذا علماء الجمل في تقرير نتيجة جمالية وهي أن الجمال  
يشمل في ( الوحدة مع التنويع ، والتنويع يؤتى به في زعمهم دفعا للملل أو  
منعا للنعمة الواحدة الفائرة <sup>(٢)</sup> .

وهذا التناسب بين الأجزاء في الوزن الذي قال به نقاد العرب يقوم  
على نحوين :

أحدهما : أن يضاعف كلا الجزئين ، ويرأوح بينهما في الوضع ، فيرد  
أحدهما أبدا عقب الآخر فأحدهما يقع مثلا أولا وثالثا وخامسا وسابعا .

(١) منهاج البلاغة . ص : ٢٤٥ .

(٢) النقد الجمال : روز غريب : ص : ٢٠ .



أ - ب - ب - أ - ب - أ

وذلك نحو الطويل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ونحو البسيط :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

والآخر : أن يوضع أحد المتضارعين مكررا والآخر مفردا فيقدم المتشابهان على الفرد ، أو يوسط المفرد بينهما ، أو يؤخران ويقدم المفرد :

أ - أ - ب

أ - ب - أ

ب - أ - أ

وهذا الوضع الأخير لم يقع للعرب إلا في فروع الأوزان دون أصولها ، لأن هذا الوضع بالنسبة إلى ما قبله قليل التناسب إذ لا استفتاح فيه بغير مظنة التناسب ، وإذا أثقل فيه موضوع طرفا ، وإذا هو من بناء الكثير على القليل ، وبناء القليل على الكثير أنسب كما في الوضع الأول المهم إلا إذا كان الجزء المضاعف يقصر على الجزء المفرد الذي بنى عليه فإن ذلك يستلزم .

وعلى هذا النحو استعملت العرب في فروع أوزانها هذا الوضع ، وعلى ذلك قيس ما وضع من الأوزان المحدثه ، فوضع فيه السباعي بعد التساعي ، أو وضع ذلك على نحو لا ينسق فيه بعض المتانلات على بعض ، ولا يراوح

بين جزء يورد متكررا في مواضع غير متصلة وبين جزء مضارع له يورد أيضا متكررا في المواضع المتخللة لمواضع الآخر ، ولا يضاعف فيه أحد الجزئين ويفرد الآخر ، بل يكون الموضع بالاطراد من بعض المتضارعات إلى بعض والانحدار فيها من الأثقل إلى الأخف والاستمرار في ثلاثة الأجزاء على هذا التدرج .

والتضارع بين الأجزاء يكون بترتيب جزء ما يماثل ترتيب صدر جزء نحو «فعلان» و«مفاعيلن» أو يماثل ترتيب الجزء ترتيب عجز جزء آخر نحو «فاعلن» و«مستفعلن» أو تكون نسبة صدر الجزء إلى صدر الجزء فيما نقص عنه نسبة عجزه إلى عجز الآخر أيضا فيما ينقص عنه نحو «فاعلن» و«مفاعيلن» أو يماثل عجزه أو صدره عجزه أو صدره صدره .

والجزء المضاد للجزء هو الذي يكون ضده مخالفا لوضعه نحو «مستفعلن» و«مفاعيلن» فإن الوجد في أحدهما مقدم على السببين ، وفي الآخر مؤخر منهما ، ومثله «مفاعيلن» و«متفاعلن» .

والمنافر هو الذي لا يضارع ولا يضاد ، وذلك بألا يكون بين الجزئين تقارب في الترتيب ولا تضاد فيه نحو «متفاعلن» و«مفاعيلن» .

وعلى هذا فإن التركيبات المتناسبات إنما تكون باقتران المتانلات والمتضارعات ، ولا يقع في اقتران المتضادات والمتنافرات تركيب متناسب أصلا ، وقد يكون الجزء مضادا للآخر من جهة مضارعا له من وجه آخر مثل «فاعلن» و«فعلان» فأنهما وإن تضادا من جهة الوضع بأن قدم في أحدهما ما أخر في الآخر ، فقد ضارعا أحدهما صاحبه من جهة أن صدره يماثل لعجزه .



« وما جاء بعد هذا فهو زحاف أو فرع عليه <sup>(١)</sup> » .

والحق أن العروضيين جدوا عند قواعد الخليل ، ووقفوا عندها لا هم لهم إلا تحصيلها وترديد مصطلحاتهم دون أن يقدموا تفسيراً علمياً موسيقياً للأساس الذى بنيت عليه ، ولقد نهج الخليل في عروضه نهجاً خاصاً غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية ، وإننا حين نحال ما سماه انتفاعيل باحثين عن الأسس التى يخضع لها نصطدم بأمور متناقضة ، ... بعيدة عن الناحية الموسيقية والترتيب المقطعى للكلام <sup>(٢)</sup> » .

وعلى أساس من قانون التناسب والتناظر يرفض النقاد بعض الأوزان التى ردها رجال العروض ، مثل ( المضارع ) الذى يظهر فساد طبعاً لهذا القانون ويرون أنه مختلف على العرب لأن طباعهم وأذواقهم أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتائجها ، لأنه أسخف وزن ولا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلاً .

ولعل هذا السخف والاستثقال هو الذى جعل الشعراء يتحاشون هذا البحر حتى إن أستاذنا الدكتور « إبراهيم أنيس » قد استعرض جميع ما روى فى « الأغاني » فلم يظفر بأمثلة لهذا الوزن إلا مقطوعة واحدة ، وليس يكفى بيت أو بيتين حتى يعد الوزن مما نستسيغه الأذن وترتاح إليه كنهج للشعر ، بل لابد من شيوخ الوزن وكثرة تناوله وتردده على الأسماع حتى يمكن أن يعد وزناً شعرياً معترفاً به <sup>(٣)</sup> » .

وعلى أساس من قانون التناسب والتناظر توضع أوزان الشعر فى مجموعات :

منها : ما هو متناسب تام التناسب ، وذلك يكون بمقابلة الجزء بمماثله .

---

(١) كتاب الكافي فى العروض والقوافى - التبريزى : ص : ١٩ .

(٢) موسيقى الشعر : ٤٦ .

(٣) انظر الشعر : ٤٩ .

ومنها : مركب التناسب ، وذلك يكون في جزءين متنوعين كفعولن ومفاعيلن في ( الطويل ) .

ومنها : ما هو متقابل التناسب ، فيكون كل جزء موضوعا من مقابله في الرتبة التي توازيه ، فان كان الجزء في صدر الشطر الأول كان الآخر في صدر الشطر الثاني ، وإن كان ثانيا كان مقابله ثانيا وإن ثالثا فثالث .

ومنها : ما هو متضائف التناسب ، وهو كون الأجزاء التي لها مقابلات أربعة .

وعلى هذا فالوزن الذي يكون متناسبا تام التناسب مرتب التناسب متقابله متضائفه هو الوزن الكامل الفاضل ، وذلك مثل ( الطويل ) و ( البسيط ) وكلما نقص شرط من هذه الشروط أو أكثر كان في الرتبة بقدر مانقصة منه .

وأوزان الشعر منها :

سبب : وهو الوزن الذي تتوالى فيه ثلاثة متحركات .

جمد : وهو الوزن الذي تتوالى فيه أربعة سواكن في جزءين أو ثلاثة من جزء ، ويعنى بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر إلا حركة .

معتدل : وهو الذي تتلاقى فيه ثلاثة سواكن من جزءين ، أو ساكنان في جزء .

قوى : وهو الذي يكون الوقوف في نهاية أجزائه على سبب وتد أو سببين .

ضعيف : وهو الذي يكون الوقوف في نهاية أجزائه على سبب واحد . ويكون طرفاه قابلين للتغيير .

وهكذا يتوافر العنصر الموسيقي في الشعر بمراعاة قانون التناسب والتناظر وتتوالى الأبيات في القصيدة على نظام محكم في التفاعيل والحركات والممكنات



وفي درجة الصوت ، فلكل بيت ولكل شطرة لحظة من الزمن لا تقل ولا تكثر حتى لا يحدث اختلال في انفعالات السامع نتيجة للنشاز الموسيقي « وكل ما يسبب اضطرابا في التوازن الموسيقي إنما هو تهجين للشعر ، وخروج به عن حد القبول والذوق » .

وقد ارتبط الشعر العربي بالقافية ، والقافية عند نقاد العرب تبدو أهميتها في أنها وقفات تهى للمستمع ، فرصة التأمل المصحوب بالامتناع الموسيقي « فهي بمثابة الفواصل الموسيقية فيتوقع السامع ردها بمثل هذا الرد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن<sup>(١)</sup> » فهي نوع من التوازن الكلي الذي يشمل النص كله والمقياس العام عندهم لها هي أن تكون خاضعة للمعنى وتابعة له ، فإذا كان العكس كان هذا مظهر قلقها وتكلفتها ، وعلى هذا فالقافية تكون معيبة وقلقة إذا جاءت حشوا لا فائدة من ذكرها سوى كونها قافية فحسب ، تخلو حينئذ من المعنى ، فتستكره على الاستقرار في مكانها لا ترتبط بما قبلها من الكلام كقول أبي عدي القرشي :

فبلغت المنى برغم أعاديك وأبقاك سالما رب هود

يقول ابن شرف : « فأنت ترى غثاثة هذه القافية ، والله تعالى رب جميع الخلق وكل شيء ، فخص هودا عليه السلام وحده لضعف نقده وعجزه عن الإتيان بقافية تليق وتحسن<sup>(٢)</sup> » .

وهكذا يتكون البيت من مجموعة من النغمات والإيقاعات التي رتبت في نظام معين يجمع أجزائها المختلفة في تناسب وتناسق طبقا لقوانين التشكيل

---

(١) موسيقى الشعر : ٢٤٢ .

(٢) رسائل البلاء : ٢٦٥ .

الجمالى الذى يرجع إلى قواعد وقوانين طبيعته يمثلها النظام الذى يتمثل فى تكرار الوزن ، وتناسب الأنغام ، فالتكرار فى تفاعيل الشعر « تناظر زمنى يقابله فى الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها ، وجماله قائم فى لذة الانتظار لما نستبق حدوثه ، وهو فى الطبيعة كثير الشيوخ يظهر فى حركة القلب انقباضا وانبساطا . . وحركة الأمواج مدا وجزرا ، وتناوب الليل والنهار وتعاقب الفصول حرا وبردا . . وهو قانون الحركة والشغل ، وقانون الحياة : انبساط وانقباض ، شهيق وزفير ، نوم ومهر ، ذلك لأن كل جسم يحتاج إلى فترة الراحة بين حركتين ، والحركة الدائمة غير ممكنة .

وفى الشعر تتكرر التفاعيل البارزة الطويلة المقاطع من أخرى كثيرة المقاطع . . والرجيع أساس الحركة فى الفنون التشكيلية ، وهو يربح النظر ويعير إلى الحركة والحياة<sup>(١)</sup> .

واتباع قانون التناسب يعنى توزيع المسافات بين الأجزاء وتنويع حجم هذه الأجزاء وفقا لنظام معين ينأى بها عن الملل الذى ينشأ من التكرار الواحد للوحدة الواحدة .

وبهذا يجمع التوازن فى الشعر بين عنصرى التجمع والتباين ، التجمع فى النغم المتساوى ، وتناسق التوافقات الناتجة عن الأصوات الزمنية والتباين الذى يتمثل فى جمع الأوزان تساعية وسباعية وخماسية التى تشكل تضادا زمنيا واختلافا فى الحركة .

وليست هذه فقط هى عناصر التوازن الصوتى أو الزمنى التى وقف عندها

نقاد العرب في دراستهم لموسيقا الشعر ، فهناك فنون أخرى تزيد هذا التوازن  
كالا وروعة ما دامت في إطار من الفن .

ومن ذلك ما أطلقوا عليه ( التصريع )<sup>(١)</sup> وهي أن يلتزم في الكلمة  
الواقعة في مقطع المصراع الأول في مطلع القصيدة ما يلتزم في قوافي القصيدة  
التي ذلك المصراع أولها من حيث تماثل المقاطع بأن يكون ما بين أقرب  
ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة  
القافية وبين نهايتها من الحركات .

وقد عللوا لهذا التصريع تعليلا نفسيا موسيقيا ، فله موقع من النفس  
لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها وإحساسها بأن شيئا ما قد  
دفع الكلام لأن يكون شعرا قبل الوصول إلى القافية ، فهو يدل على أن  
الشاعر قد حدد قافيته التي سيبنى عليها القصيدة ، وهو إعداد لأذن السامع  
وتمهيد لحسه لمعرفة التوازن الموسيقي ، ولا ريب أن ازدواج موسيقا  
المصراع والقافية في البيت الواحد يساعد على إحداث التأثير الموسيقي  
بإبراز الإيقاع .

وإذا مهدت النفوس لقافية البيت بتصريع المصراع الأول ، ثم جاءت  
القافية على خلاف ما هيىء لها كان ذلك من عيوب الشعر لأن في هذا ما يخالف  
ظن النفس وتوقعها ، ويكون هذا أيضا في النثر إذا تركت المناسبة في المقاطع  
ومن هذه الفنون التي يتحقق بها التوازن الصوتي ( التصريع ) وقد عده  
قدامة من نعوت الوزن وهو « أن يتوخى فيه تصوير مقاطع الأجزاء في  
البيت على مسجع أو شبيه به أو جنس واحد في التصريف »<sup>(٢)</sup> وهو كما يقول

---

(١) فقد الشعر ٥١ .

(٢) فقد الشعر ٣٨ .

ابن الأثير مأخوذ من ترصيع العقد ، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر . ومما مثلوا به لذلك .

فكارم أوليتها متبرعا وجرائم ألغيتها متورعا

فكارم بايزاء (جرائم) وأوليتها بازاء (وألغيتها) ومتبرعا بازاء (متورعا) <sup>(١)</sup> .

وهو من فنون النثر الأدبي كذلك ومن ذلك قول الأعرابي : « سنة جردت ، وحال جهدت . وأيد حمدت . . . الخ ويعلق أبو هلال بأن هذه الأجزاء متساوية لازديادة فيها ولا نقصان .

وهكذا يتضح التوازن كعنصر أساس من عناصر الجمال في العمل الأدبي وتعد قوانينه من أهم مقومات الحكم الجمالي .

وليس التوازن في الإيقاع الصوتي فحسب ، وإنما قانون التناسب والتناظر قانون عام يتسع مدى تطبيقه على كل عناصر العمل الأدبي ، وفلسفة الجمال في العمل الأدبي تقوم إلى مدى بعيد على ما فيه من التماثل والتناسق والتشابه كما أن مراعاة النظر عند البلاغيين تقوم على التماثل أو التشابه وعمدة الطباق عندهم التضاد .

ويرجع الجمال في هذه الأشياء إلى ما فيها من عمليات عقلية ونفسية تنشأ عن تدعى المعاني وترابطها بصورة ما .

وقد تحدث أرسطو عن ( التماثل ) في باب العبارة <sup>(٢)</sup> .

كما حفل بالمناسبة والمقارنة بين المعاني لارتباطها بالحجة ولوضوح دلالة الجمل المعتمدة عليها <sup>(٣)</sup> ، كما قال بأن المعاني في الأفكار المتضادة تفهم

---

(١) اللؤلؤ السائر : ٣٦١/١ .

(٢) فن الشعر . بدوى : ١٧٢ .

(٣) راجع : الكتاب الثالث من الخطابة . الفصل التاسع كله .

في يسر ، وبخاصة إذا وضع بعضها بجانب بعضها الآخر ، لأن لها والحالة هذه الطابع المنطقي للحجة ، لأن وضع نتيجتين متضادتين في المنطق بعضها بجانب البعض ييسر عليك أن تحكم أن إحداهما خاطئة ، وهذا في طبيعة التضاد (١) .

وللتضاد قيمته في جودة الشعر لما فيه من تلاحم واتصال ، والتلاحم كما يكون في التشابه يكون كذلك في التضاد لأن المعاني تتداعى ، والضد أقرب إلى الضد ، وهو أكثر خطورا بالبال ، والعقل أسرع استجابة له ، وهو الذي يوضع الفكرة ، ويعين على الفهم ، (وبضدها تتميز الأشياء) ، وإدراك الأضداد عملية ذهنية لا تحتاج إلى كد الفكر ، ولهذا جعله أرسطو نوعا من القضايا المنطقية .

ومن هنا يطالب نقاد العرب الأديب بمراعاة قوانين التناسب والتناظر التي بها يعرف وجوه انتساب بعضها بإزاء بعض حتى يقارن بينها ويجعل بعضها بإزاء بعض ، فليس معنى من المعاني معان تناسبه وتقاربه ، ويوجد له أيضا معنى أو معان تضاده وتخالفه ، وكذلك يوجد لمضاده في أكثر الأمر معنى أو معان تناسبه .

يقول حازم : « وإذا أردت أن تقارن بين المعاني ، وتجعل بعضها بإزاء بعض ، وتناظر بينها ، فانظر مأخذا يمكنك معه أن تكون المعنى الواحد وتوقعه في حيزين ، فيكون له في كليهما فائدة ، فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيز ، وموقعه في الحيز الآخر ، فيكون من (اقتران التماثل) أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه فيكون هذا من (اقتران المناسبة) أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى



بعضاده فيكون هذا ( مطابقة ) أو ( مقابلة ) أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يناسب بعضاده فيكون هذا ( مخالفة ) أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يعقبه ويستعار اسم أحدهما للآخر فيكون هذا من تشانع الحقيقة والمجاز<sup>(١)</sup>.

وكل هذا نوع من التوازن والتتويع الذي يقوى المعنى ويبرزه وهو مبدأ جمالي يظهر في التصوير بالتضاد بين النور والظل ، وفي الرواية الأدبية بتقديم النماذج الشخصية المتقابلة أو المتضادة ، وبين لون الأساس وألوان الموضوع في الصورة بأن يكون الأول زاهيا والثانية فاتمة أو بالعكس ، وهو إلحاح الفنان في إبراز جزء أو عبارة بتكراره والرجوع إليه<sup>(٢)</sup>.

والاقتران في المعاني له من التأثير الفني مالا ننبهه عند إطلاق المعنى مجردا من الاقتران ، ولهذا كان الجمع بين المعاني المتقابلة أصلا من أصول الفلسفة الجمالية عند نقاد العرب ، وكانت المناسبة والمقارنة بين المعاني من أهم مقاييس النقد الجمالي عندهم .

وقد جعلها « الخفاجي » شرطا من شروط الفصاحة في التأليف الأدبي<sup>(٣)</sup> و« عبد القاهر الجرجاني » يرى أن براعة صانع الكلام هي أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في رتبة ، ويعقد بين الأجنبية معاقد نسب وشبكة « فإنك تمجد الصورة ... كلما كانت أجزاءها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والاتلاف أبين كان شأنها أعجب والحقوق لمصورها أوجب »<sup>(٤)</sup>.

(١) منهاج البلاغة : ص ١٤٠ .

(٢) النقد الجمالي : ٣٢ .

(٣) انظر : سر الفصاحة : ٢٣٣ .

(٤) أسرار البلاغة : ١٢٧ .

ويكشف «حازم» القيمة الجمالية للتناسب بين المعاني بارجاعه إلى التأثير النفسي ،  
وشحذه للشعور ، وإفساحه لجمال الخيال عند المتلقي بسبب ما فيه من تنسيق جميل  
للمتباينات فضلا عما فيه من الانتقال من المعنى إلى ضده من حدوث التفتاة  
ذهنية تحرك خيال السامع وفكره ، وخير الكلام ما حرك خيالا وأثار  
تفكيراً . وفي هذا يقول حازم : فالمعاني المتناظرة من أحسن ما يقع في  
الشعر فإن للنفوس في تقارن المماثلات وتشافعها ، والمتشابهات والمتضادات ،  
وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاءً بالانفعال إلى مقتضى الكلام ، لأن تناصر  
الحسن في المستحسنين المماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من صنوح  
ذلك لها في شيء واحد ، وكذلك حال القبيح . وما كان أملك للنفس وأمكن  
منها فهو أشد تحريكاً لها ، وكذلك أيضاً مثول الحسن إزاء القبيح أو القبيح  
إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد ، وتخلياً عن الآخر لتبين حال العبد  
بالمثول إزاء ضده ، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيباً<sup>(١)</sup> .

ومما يزيد المتقابلات جمالا أن يكون في كل صورة منها زيادة معنى على  
التقابل المفرد كقول بعضهم :

فليعجب الناس مني أن لي بدنا لا روح فيه ولي روح بلا بدن

وكذلك إيراد المتشابهات بلفظ المماثل كقول حبيب :

ومن طالما التقت أدمع المزن عليها وأدمع العشاق

ويدخل النقاد هنا قيمة جمالية وهي « النادرة » إذ قرروا أنه كلما كانت  
المماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلا وجودها كانت أشد إعجاباً ،  
لاستغراب النفس جلب ما عز وندر .

---

(١) منهاج البلاغ : ٤٤ .

كما يدخلون قيمة جمالية أخرى وهي مراعاة عدم تكرار التماثل أو التشابه إذا كانا في شيئين أو أكثر فيكتفى بذكره مرة واحدة مع أحد تلك الأشياء إشاراً للاختصار ، كقول النّهامي :

أبان لنا من دره يوم ودعا عقودا وألفاظا ونفرا وأدما  
فاكتفى بذكر الدر مرة .

\* \* \*

وقد تناول نقاد العرب فنونا قولية تكشف عن تمثيلهم للإيقاع الدلالي.  
ومن فنون المقابلات :

المطابقة : وهي وضع أحد المعنيين المتضادين أو المتخالفين من الآخر وضعاً متلأماً ، وقد جعلها « قدامة » من فنون المعاني وأطلق عليها ( التكافؤ ) وخص المطابقة بالتماثل اللفظي مع التباين في المعنى ، وقد انفرد « قدامة » بإطلاق مصطلح التكافؤ على مدلول المطابقة عند النقاد الذين أخذوا هذا المصطلح من « ابن المعتز » ، وهذا الخلاف في المصطلحات قد أورده « الخفاجي » في كتابه « سر الفصاحة » (١) .

وقد قسموا المطابقة إلى .

١ — مطابقة محضة ، وهي مفاجأة اللفظ بما يضاده من جهة المعنى كقول جرير :

وباسط مير فيكم يمينه وقابض شر عنكم بشمالها

فقوله : باسط وقابض وخير وشر من المطابقات المحضة .

ومن ذلك قول دعبل :

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

٢ — المطابقة غير المحضة ، وتنقسم إلى مقابلة الشيء بما يتنزل منه منزلة

الضد ، وإلى مقابلة الشيء بما يخالفه .

فأما ما تنزل منزلة الضد فمثل قول الشريف :

أبكي ويبسم والدجى ما بيننا حتى أضواء بشفرة ، ودموعى  
فتنزل التبسم منزلة الضحك في المطابقة .

وأما المخالف فهو مقارنة الشيء بما يقرب من مضاده ، كقول عمرو  
ابن كلثوم :

بأنا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمرا قد روبنا  
وقد تكون المطابقة بالإيجاب والسلب كقول الموهل .

وتسخر إن شئنا على الناس قولهم ولا ينكرون القول حين نقول  
وقد تقع المطابقة بغير اللفظ الصريح فيها كقول بعضهم :

فإن تقتلونى فى الحديد فأننى قتلت أخاكم ، مطلقا لم يكبل

ومن المطابقة في المنشور : ( إن من خوفك حتى تلى الأمن خير من  
أمنك حتى تلى الخوف ) ومنه قول الله تعالى : ( يخرج الحمى من الميت ويخرج  
الميت من الحمى ) . ويطلق على هذا النوع من التقابل ( العكس ) وقد عرفه  
« أبو هلال العسكري » بقوله : هو أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير  
منه ما جعلته في الأول وبعضهم يسميه ( التبديل )<sup>(١)</sup> .

« وفي هذه الأمثلة ، نلاحظ أن التوازن راجع إلى التنظيم العكس  
للألفاظ ( الحمى من الميت - الميت من الحمى ) = ا ب ج - ج ب ا .

ولا شك أن هذا اللون كان معجبا ، ويكفى أنه وقع في القرآن الكريم  
وكان يتخذ أساسا للحكم بالجمال أو القبح على الفن القولى<sup>(٢)</sup> .

\*\*\*

ومن تلك الفنون :

(١) الصناعتين : ٣٦٠ .

(٢) انظر : الأسس الجمالية في النقد العربى : ٢٤٠ .

المقابلة : وهى ضرب من المطابقة وتكون فى الكلام بالتوفيق بين المعانى التى يطابق بعضها بعضا ، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضى لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب ، على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين فى ذلك صاحبه .

وهى أوضح ما تكون فى مقابلة التضاد والتخالف كقول الجعدى :

فتى تم فيه ما ينسب صديقه على أن فيه ما يسوء الأعاديا

ومن المقابلة الصحيحة قول الفرزدق :

وإنا لنمضى بالأكف رماحنا إذا أرعشت أيديكم بالمعاق

ومن صحيح المقابلة فى النثر قول هند بنت النعمان : « شكرتك يد نالتها خصاصة بعد نعمة ، ولا ملكتك يد نالت ثروة بعد فاقة » .

وترجع القيمة الجمالية فى هذا اللون إلى انطباق قانون التناسب والتناظر عليها ، ولما فيها من تماسك العبارة وتناسب المعانى .

وهكذا نجد النقاد يحاولون كشف قوانين الإيقاع التى تجعل من الصورة صورة جميلة ، سواء فى عنصرها الصوتى وعنصرها الدال ، وهم يتبينون فى هذا الكشف عدة صور يتمثل فيها القانون الواحد ، ولكن هناك صورة هى التى تتصف بالكمال ، ومن ثم تكون هذه الصورة أجمل الصور ، وقد بحثوا فوجدوا أن هذه الصور تتمثل فى الآثار الأدبية الراقية ، كالشعر القديم من شعراء الفحول ، وكالحديث النبوى ، بل وجدوها تتمثل فى أرقى هذه الآثار وهو القرآن ، وهكذا اتخذوا من هذه القوانين الإيقاعية أساسا للحكم على الآثار الأدبية المختلفة . . وكل هذه الأحكام هى أحكام جمالية صرفة تهدف إلى الكشف عن عناصر الجمال فى الجميل (١) .



## القيمة الاجتماعية

ومن المعايير الجمالية التي تطبق على العمل الفني عند العرب معيار القيمة الاجتماعية ، أى الفائدة التي تعود على الجماعة من عملية الإبداع الفني ، إذ كلما أدى الفن دوره في خدمة الجماعة كان ذلك من أسباب استنصاحه وجماله .

وإذا كانت قضية الفن والمجتمع قد أثارت جدل المفكرين والنقاد في العصر الحديث فاننا نلمح جذور هذه القضية في الفكر العربي على اعتبار أن الفنان يبدع كي يعبر عن روح الجماعة ، وأن دور الشاعر حقا هو الكشف عن عقلية الجماعة ، فالفنان هو الذى يشعر بهذه الروح وتلك العقلية ، وهو وحده القادر على التعبير عنها ، ومن هنا كان المثل الأعلى للشعر عند العرب هو ما يرى السامع فيه نفسه ، كما يقول ابن رشيق . وهذا مقياس من أهم مقاييس الفن الجمالية .

وإنما سمي الشاعر شاعرا « لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره <sup>(١)</sup> » ، فهو يعبر عن مشاعر الجماعة من خلال شعوره ، « والواقع أن الفنان يستمد عناصر وجوده الفني من المجتمع الذى ينتمى إليه ، ومن هنا يتضمن كل عمل فنى مضمونا اجتماعيا يستمدّه الفنان من طبيعة حياة المجتمع الذى يعيش ويحس ويفرح ويتألم وينفعل له وبه ، ولهذا كان عمله الفني ما هو إلا تصوير جانب من

جوانب المجتمع ، فهو يبدى وجهة نظره ورؤيته الخاصة للموضوع والحياة ، ويقدم لأفراد المجتمع نماذج جديدة من الحياة الفكرية والسلوك الإنساني الذى يعمل على التقدم بالمجتمع .

\* \* \*

والعلاقة بين الفنان وجمهوره قائمة ومؤكدة ، والصفة الاجتماعية فى الفن تتميز بالجزاء الاجتماعى الذى يحميه ، وهو جزاء بعضه متفرق وبعضه منظم ، فهناك قوانين جمالية ، كما أن هناك لعلم الأخلاق مثلاً قوانين جماعية وهناك فهم معين للجمال فى كل عصر ، وفى كل بيئة ، مثل أعلى كحقيقة تفرض نفسها على كل العقول ، لها صفة الفضيلة الآمرة ، وتصبح الأعمال التى تحقق هذا المثل أو تقترب منه موضع التقدير ، أما تلك التى لا تستجيب إليه فأنها تصبح موضع التأنيب ، وهكذا يعرف الفنان النجاح أو الفشل ، والإعجاب أو الاستهزاء ، والمجد أو الاحتقار ، ومثل هذه الجزاءات لا تخيب فى إصابة هدفها ، فالعنان يعمل دائماً بصورة مباشرة أو غير مباشرة من أجل الجمهور ، وحتى حين يعتقد أنه يعمل من أجل إرضاء نفسه ، دون أن يخضع إلا لحاجة داخلية فى ذاته ، ودون أن يترك نفسه لشيء آخر غير قواعد السكك العنى كما يراها ، فإنه يأخذ فى اعتباره إعجاب وقبول أشباهه من الناس لعمله هو ، وإذا هو احتقر الجماهير فهو على الأقل يفكر فى نخبة ما ، وقد يتوجه إذا ملأه اليأس إلى جمهور المستقبل إلى الأجيال القادمة لتوفيه حقه ، .

وعلى كل حال فهو يوجه عمله مهما يكن من أمر إلى الجماعة <sup>(١)</sup> .

وليس معنى هذا أن يعمل الفنان أولاً وأخيراً من أجل الجزاء الاجتماعي لأن النجاح والفشل ، والفقر والراء ، بالنسبة إلى الفنان أمور قانونية بجانب العوامل الأساسية الأخرى التي تعمل بجانب المثل الجمالي للجماعة وهو تصوير عاطفته والغنيس عن شعوره الشخصي بصرف النظر عن الرضاء والقبول من جانب الجماعة ، إذ أن الفن ينبع أساساً من الشخصية الذاتية التي يعود إليها كل إبداع جمالي ، ومن هنا نجد الفن يحمل التناقض بين ما هو شخصي ذاتي وبين ما هو جمالي ويعمل في تناسق على حل هذا التناقض بتجاوزه إلى ما هو إنساني .

والحق أن هذه المفاهيم الجمالية كانت أمام الناقد العربي حين ذكر أن فن الشعر يرجع إلى أمور خاصة بدوافع الإبداع وإلى أمور تعود إلى الجمهور الذي يتأثر بهذا الإبداع وإلى أمور ترجع إلى الحركات والمحركات معا ، وأحسن فنون الشعر ما روعي منه الحالين ، ومن هنا قرر الناقد العربي أن أعرق المعاني في فن الشعر هي تلك التي اشتهرت علقته بالأغراض الإنسانية واشتركت نفوس الخاصة والعامة في الفطرة على الميل إليها ، أو النفور عنها ، وهي ما يطلق عليه ( المعاني الجمهورية ) أي التي يلتفت فيها إلى الواقع الإنساني<sup>(١)</sup> .

\* \* \*

#### أ — في الأدب :

ولم يكن الأدب العربي في مراحل عصوره المختلفة ومدارسه المتعددة بمعزل عن حياة الجماعة ، بل كان أدبا اجتماعيا ، يعبر عن مشاعر الجماعة من خلال مشاعر الأديب ورؤيته الخاصة ، ونحن إذا استعرضنا عصور تراثنا النقدي

(١) انظر : منهاج البلاغ : ص : ٢٠ . وانظر : كتابنا : مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني : ص : ٢٣٦ .

المتصلة الحلقات نجد أنه لا يخرج عن هذا الإطار وهذا المفهوم الجماعى ، حتى إننا نستطيع أن نؤرخ للبيئة والأحداث والذوق العام لأى عصر من خلال نتاجه الأدبى .

فأدب العصر الجاهلى تعبير عن حياة القوم فى صراعاتهم مع الطبيعة واستشعارهم روح الجماعة ممثلة فى حياة القبيلة وتماسكها حتى نحافظ على استمرارها وبقائها ومن ثم كان الإطار العام للعلاقة بين الفرد والقبيلة هو التعصب العنيف للجماعة أو القبيلة ، وسيطرة روح الجماعة على انفعالاته وسلوكه ، فهى التى تخطط لبوعته وأهدافه ، وتحدد نوع انفعالاته وهى التى ترسم السلوك وتغيره طبقا لقوانين التعصب والمحافظة على البقاء ، فكل فرد فى جماعته صورة مصغرة منها ، وهذه الحاجة العنصرية المتبادلة بين الفرد والقبيلة ، وهذا الترابط الوثيق بينهما أذاب الذاتية الفردية للفنان فى روح الجماعة وأهدافها ، ودفع الجماعة إلى أن تخص هذا الفنان المعبر عن روحها وقيمها ومثلها بالمكانة العالية فهو المدافع عنها المحافظ لقيمها ومن هنا كانت القبائل فى الجاهلية لا تنهأ إلا « بشاعر ينبغ أو فرس تنتج » وإذا نبغ فى القبيلة شاعر أتت القبائل فihnاتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون فى الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لأنه حماية لأعراضهم ، وذب عن أحسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم (١) .

وكما تقوم العلاقة بين الفرد وقييلته على الترابط الاجتماعى فهى كذلك بين الأفراد الذين لا ينتمون إلى قبيلة واحدة وبين القبائل وبعضها ، وفن يصدر عن هذا النظام الاجتماعى لا بد أن يكون جماعيا يستهدف صالح الجماعة وقيمها ومثلها ويحافظ على بقائها فى إطار من التعصب .

وهذا الترابط العضوي بين الفنان ومجتمعه هو الذي يكشف لنا عن عناصر التكامل في القصيدة العربية الذي يكشف عن الحياة وتطورها بكل أبعادها المستمدة من طبيعة حياة المجتمع .

فالأدب الجاهلي كان أدبا اجتماعيا بأوسع معاني هذه العبارة وأدقها استهدف صالح الجماعة وحافظ على العصية ولم تخرج أغراضه عن هذه الغاية التي تسير مشاعر الجماعة وتحافظ على مقوماتها .

وجاء الإسلام ، ونزل القرآن بالحق ، في نمط جديد من فنون القول ، لا عهد للعرب به ، يتضمن من مبادئ العقيدة ونظم الحياة الإنسانية ما كان انقلابا في جوانب الحياة الاجتماعية للأمة العربية ، وأصبح الشعر ترجانا لهذه التغيرات الاجتماعية في هذه المرحلة الجديدة من حياة الأمة العربية ، وانتهى به الأمر إلى أنه لم يعد صوت الفرد المعبّر عن مشاعر القبيلة ، ولم يعد ديوان الوثنية ، وإنما أصبح صوت الوجدانية والإنسانية ، وصوت التغيرات الاجتماعية والفكرية والثقافية ، والانتقال من مرحلة البداوة والجهالة والامية إلى مرحلة الحضارة والثقافة والمعرفة .

وليس معنى هذا أن الشعر في صدر الإسلام أصبح مقطوع الصلة بالشعر الجاهلي ، فالقوم هم القوم ولكننا نقول بأنه حدثت مؤثرات جديدة كان لها أبعد الأثر في الحياة الوجدانية والروحية والاجتماعية مما كان لها تأثيره على الحياة الأدبية ومما لا يمكننا أن ننقله .

\* \* \*

وفي عصر بني أمية انتقلت الحياة الأدبية إلى مرحلة جديدة تبعا لتغير الحياة السياسية والاجتماعية ، تغير نظام الشورى إلى ملك متوارث ، وانبج



خلفاء المسلمين إلى الأخذ بمظاهر الترف والأبهة والفخامة ، وتكونت  
الحامية من المترافين ، وأصبح دعم الدولة وبسط النفوذ هو المشغلة الشاغلة  
التي صرفتهم في كثير من الأحيان عن الروح الدينية ، وتحول كثير من  
الناس إلى طلب الملذات والترف والتكالب على الدنيا تعبها بملوكهم ، وكانت  
وسيلتهم في تحقيق ذلك الزلف والتسابق إلى أبواب الخلفاء والأمراء الذين  
انخدروا من الشعر سلا حاضيا اعتمدوا عليه في تثبيت دعائم دولتهم بانثارته للنزاع  
القبلي حتى يذمغل الناس به عنهم ، وغلبت ظاهرة التعصب على العصر الأموي  
حتى أصبحت العصبية اليمنية والمضرية هي ظاهرة العصر الكبرى التي تحتضن  
كل ما عداها من الظواهر الاجتماعية ، وفي إطارها حاول الشعر أن يتخلص  
من قيود الدين والأخلاق التي أرساها الإسلام للمجتمع الإسلامي .

\* \* \*

وجاء العصر العباسي عصر نضج الثقافة الإسلامية التي نشأت من أصول  
عربية ، وفيه شغلت عقول المفكرين من المسلمين بالعلوم الأجنبية والمنقول  
عن الأمم الأخرى التي لها عراقها في العلم والفكر ، وكانت لاختلاط  
الأجناس وامتزاج الثقافات أثر بعيد في العقلية العربية ، والوجدان  
الاجتماعي ، فقد بعد العرب عن جاهليتهم وتضامات ملامح بداوتهم ،  
وتغيرت العادات والأخلاق ، ونتيجة لهذا ثورة فكرية لا عهد للعرب بها ،  
وعاش الشعراء حياة جديدة ، وقيما جديدة فكان لا بد وأن يعبروا عن واقع  
حياتهم ، وأن يساير فنهم ما جد من مظاهر الحياة ، وكان لا بد من التغيير  
ولا بد من التجديد .

وبصرف النظر عن تعدد المذاهب والمدارس والاتجاهات فإن الإطار العام  
الذي يجمع الأدب العربي في عصوره المختلفة أنه كان أدبا صادقا أصيلا صدر  
عن نيئته وأخلص لها ، وعكس مثلها العليا وطبيعة حياتها .

ويظهر هذا الإطار الاجتماعي في الأدب العربي حتى في تلك الفنون أو الأغراض التي تبدو كأنها نتاج لعلة الأديب عن مجتمعه ، وترفعه عن الحياة الواقعية في مجتمعه ، فانتا لو تعمقنا هذه الفنون لوجدنا أنها متصلة بوجودان المجتمع وتستهدف صالح الجماعة .

فشعراء الصعاليك في الجاهلية الذين خرجوا على التقاليد الاجتماعية ، وتخلصوا من قيود القبيلة إذا نحن تناولنا أشعارهم ، ووقفنا إزاءها بعين نقد أن هذه الأشعار ما هي إلا انعكاس صادق للحياة الاجتماعية ، فهي صادرة عنها ، مصورة لها ، عاكسة لمثلها ، فتزد في أشعارهم جميعا صيحات الفقر والجوع ، كما تروج أنفسهم بشورة عارمة على الأغنياء الأشحاء ، ويمتازون بالشجاعة والصبر عند البأس وشدة المراس .. وهم في أشعارهم يتفنون بمغامراتهم ، وترام في أثناء ذلك يتمدحون بالكرم كما ترى فيهم كثير من البر بالأقارب والأهل ، وأيضا فإننا نحس عندهم غير قليل من الترفع والشعور بالكرامة في الحياة .

وشعرهم يعبر عن مثالية خلقية رفيعة .. فالصعلوك الذي كان يقطع الطريق في الجاهلية كانت تنعكس عليه أحيانا صفات الفروسية وما بعثت لعصره من سمو في الأخلاق .

وهذا هو عروة بن الورد يمثل الصعلوك الشريف الذي استطاع أن يرفع الصعلكة وأن يجعلها ضربا من ضروب السيادة والمروءة ، إذ كان يستشعر في قوة فكرة التضامن الاجتماعي وما يطوى فيها من إيثار وبر بالفقراء ، فهو لا يسعى لنفسه فحسب ، وإنما يسعى قبل كل شيء للمعوزين من عشيرته حتى يدفع عنهم كل ما يحدون من يؤس وشقاء<sup>(١)</sup> .

(١) انظر : العصر الجاهلي : د . شوقي صيف . ص : ٣٦ . ط : رابعة . دار المعارف

وإذا كان الفخر يعكس مثالية أخلاقية ، ويمثل الفضائل في عصر الشاعر ، كما أنه يقدم نماذج صالحة لقدرة الحسنة ، فإن الهجاء لا يخرج عن هذا بطريق العكس ، فظاهرة الهجاء في الشعر ليست سببا محضا أو لهما سخيلا بعيدا عن واقعية الحياة الاجتماعية ، وإنما هو تعبير عن ظواهر اجتماعية ، فالهجاء في العصر الجاهلي ما هو إلا فصل للمهجو عن المجتمع ومثله وأخلاقياته التي هي من متطلبات البيئة ، وفي العصر الإسلامي ما هو إلا سلب للقيم التي سادت المجتمع العربي في ظل الإسلام ، وفي عصر بني أمية حيث شاعت ظاهرة الهجاء .. تعبير عما ساد الحياة العربية من اضطراب نتيجة للانتقال من الحياة الجاهلية الساذجة إلى حياة إسلامية معقدة ، وما حدث في المجتمع العربي بعد الفتح الإسلامي من اضطراب اقتصادي واجتماعي حيث كاد أن يختفي مبدأ المساواة الذي طبق تطبيقا عمليا في صدر الإسلام وحل محله طبقة قسمت الناس طبقتين كل واحدة منهما في القمة من الغنى والفقر وما نشأ عن هذا من أمراض اجتماعية كالحسد والخوف والظلم ، وقد انعكست هذه الحياة على نفوس الشعراء ومن ثم لم يكن الهجاء فرديا وإنما كان ظاهرة اجتماعية لأن الشاعر حين يهجو فاعلا يقدم نموذجا للشخصية التي اتصفت بصفات لا يقبها المجتمع ، فهو « نوع من النقد العام ومن الاستقصاء لما كان في الأخلاق من نقص ولما كان في النظام الاجتماعي من عيب » (١) .

وإذا تتبعنا ظاهرة المديح وتطورها منذ العصر الجاهلي نجد أنها تمثل روح المجتمع وقيمه ومثله ، وقد ارتبطت نشأة المديح بظهور طبقة اجتماعية - في مجتمع الجزيرة - من ذوي اليسار والثراء ، وكان ظهورها مواكبا لتغيرات اجتماعية وسياسية في المجتمع العربي الذي كان يتجه نحو التوحيد وتنمو فيه الحاجة إلى مقومات تخلق من هذه المجموعات المتنافرة شعبا واحدا كما بدأت

---

(١) انظر : خصام ونقد : للدكتور طه حسين ص : ٧٥ .

نحو الحضارة تشيع في هذا المجتمع بظهور دعاة يدعون إلى قيم جديدة غير ما ألفوه لا بد منها لتحقيق هذا التوحد ، فكانت الدعوة إلى السلام ، وكان التوجه بقصائد المدح إلى من يعمل على تثبيت القيم الجديدة باحتمال المغارم في سبيل تحقيق السلام الذي ينشده المجتمع وتحول بينه وبين تحقيقه القيم والعادات المتوارثة والسيطرة قبل الاتجاه الحضارى نحو التوحد .

ومن ثم نشأت طبقة من الشعراء تصور ملامح هذه الحياة الاجتماعية في مراحل تطورها الأولى بمدح الأمراء والشيوخ من القوم الذين يؤدون دورهم نحو هذا التغير الاجتماعى ، فكان فن المديح الذى يعبر عن مشئون الحياة ومتغيراتها من خلال التجربة الذاتية للشعراء . دون أن يتكسب الشعراء بالشعر ، وإنما للشكر على صنعة سلفت<sup>(١)</sup> .

وكان العطاء والبذل الذى أغرى الشعراء بالمديح منذ أن جاء النابغة الذبياني وقبل الصلة على الشعر ، وخضع للنعمان بن المنذر<sup>(٢)</sup> ، ثم جاء الأعشى فجعل الشعر متجرا يتجر به ، وقصد حتى ملك العجم ، فاستهجن شعره ، ولكنه أفايه اقتداء بملوك العرب<sup>(٣)</sup> .

وعلى مدى عصور الأدب التالية اتخذ الشعراء الشعر وسيلة للكسب والارتزاق ولم يعد الشعراء يمدحون الرجال بما فيهم وإنما عمدوا إلى إرضاء ممدوحهم باختلاق صفات كمال لا يتحلون بها ، فبالغوا فيها وفي إسنادها إلى الممدوح ، وانتهوا إلى تزيف الحقائق طلبا للمال والجاء .

وفي العصر العباسى ، حيث تقطعت الأسباب بين العرب وبين حياتهم في الجاهلية وفقد الشعراء ما كان يربطهم بالحياة وانتقاليد العربية القديمة وسيطرت

(١) انظر : العمدة ٢/ ١٢٨ .

(٢) الكامل : ٤٧/١ ط . القاهرة ١٣٥٥ .

(٣) البيان والتبيين : ٢٤١/١ - ١٣/٢ .



على النهر طبقة من الشعراء المولدين من أبناء الشعوب المفتوحة ، وأصبح الشعر مهنة لها آلاتها التي يتعلمها كل من يريد أن يصل بها إلى ذوى الجاه ، وكان الهوان والفت والاحتيال والإلحاح في سبيل الوصول إلى المدح والاذن بالمشول بين يديه ، وهكذا كان حال الشعراء في مجتمع إقطاعى يسوده الاستبداد والظلم والفساد ، فعم الملق والرياء في سبيل النفع المادى .

والواقع أننا نظام الشعر والشعراء إذا نحن وقمنا عند هذه الملامح في قصيدة المدح ، فنحن إذا استعرضنا هذه القصائد نجد أن كثيرا منها لا يخلو من التجارب الصادقة ، والأحاسيس الإنسانية ، والتصوير الدقيق للنظرة العميقة للأحداث الاجتماعية التي كان لها أثرها في نفس الشاعر .

ففن المديح كغيره من فنون الشعر يمكن أن يكون منبعاً للفن الأصيل الجميل النابع عن صدق الإحساس والشعور الصادق .

وبصرف النظر عن مدى المبالغة والإغراق والتزييف في بعض قصائد المدح ، فإننا نجد أنها تعكس جوانب الحياة الاجتماعية ومثلها وتطلعاتها وآمالها ، وتقدم النماذج الشخصية التي يتطلع إليها المجتمع ويفتدها في ملوكه وأمرائه ووزرائه وقواده وقضاته ، ومن هنا فالقصيدة في المدح لم تخرج أبداً عن بيئتها الاجتماعية بما فيها من قضايا ومشاكل .

والواقع أن الشاعر ليس في مكنته أن يعيش بمعزل عن الحياة وإن اعتزل الناس ، فالدارس لأبى نواس في خمرياته وإغراقه فيها يجد المجتمع واضحا في شعره كل الوضوح ، فسوف تتمثل طائفة من المجتمع تمثل الصراع الطبقي فيه ، وهذه الطائفة لها طقوسها وتقاليدها الخاصة بها ، ولها محاسنها ومقائرها وأوعيتها ودكا كينها ورياحينها .

وأبو العلاء حين اعتزل الناس لم يعزل الحياة ففلسفها ونقدتها وشارك بما



كتبه في مشكلات الحياة وهو أشد ما يكون التصاقا بها في عزائه عن الناس ،  
فكان مصالحا للمجتمع بما يكشف من عيوبه وما يستكشف من حركة تطوره  
وما يقدم من قيم ومثل خلقية مما كان له أثره في تحريك الوجدان الجمعي  
بل الوجدان الإنساني .

وإذا كان الإبداع الفني ظاهرة اجتماعية تتجاوز الفردية إلى المجتمع كله  
فإن عبقرية الفنان قد تقف موقف المضاة بما هو مألوف مما يترتب عليه  
الاحساس بالذات والتفرد والمغايرة « وليس من الضروري أن يكون الشعور  
بالاختلاف عن الآخرين كرها أو استعلاء لأن الكراهة والاستعلاء ثمرة  
من ثمرات الوجدان الجمعي وبخاصة في مرحلة البداوة فلم يكن المدح فناء في  
الممدوح ، ولا الفخر تعاضلا على القبيلة ، وإنما كان كل منها تحقيقا للشعور  
بالذات أمام الممدوح وأمام الآخرين وفي مواجهة القبائل الأخرى ، والقاعدة  
تسحب على الحماسة انسحابها على الغرل وسائر الأغراض الشخصية العاطفية ،  
وتدعيم النموذج العام يستحدث من الصراع في نفس الفرد ما يستحدثه الرغبة  
في تغييره أو تعديله أو الخروج عليه أو الانحراف عنه ، ولا بد أن يكون  
هناك حافز يدفع إلى اتخاذ أحد السبيلين ، والحافز واحد فيهما هو تحقيق  
الوجود ، وإثبات الشخصية في الإطار الاجتماعي العام .

ولعل قوة الشعور بالمغايرة تبدو قوية واضحة في الحواضر والأمصار ،  
وإبان الحضارة ، وفي هذه الظروف يعتقد الصراع وقد يلابس عقد النقص عند  
الفرد ، جاءته من وضعه الاجتماعي بين الموالى أو العبيد ، أو من اصطدام القيم بين  
حضارتين مختلفتين كالفارسية والعربية ، أو الرومية والفريقية ، أو من نقص ذاتي  
يستحدث شعورا بالعجز ، وينزع بأصحابه إلى التقحم أو الفرار ، وهذا ما يفسر  
مدائح الأخطى ونقائضه ، وثورة أبي نواس على الأخلاق ، وغلظة بشار ،  
وانسحاب أبي العلاء ، بل هذا ما يفسر ( كاريكا تورية ) التصوير عند ابن الرومي  
وانسكاه أبي تمام على نوافر الأضداد ، وتنبؤ أبي الطيب .

وما نظن أن هذه الميزات الاجتماعية العنيفة التي جاءت بها الفتن ، وتبنتها الفرق والأحزاب مناقضة لهذه القاعدة ، فالعراع فيها أشد وأوضح<sup>(١)</sup> .

ب — في النقد :

\* \* \*

وإذا كان الشعر الجاهلي قد وصل إلينا في هذه الصورة الكاملة الناضجة بعد أن مر بمراحل عدة كان فيها مجهول النشأة قبل أن يستوى رجزاً ثم شعراً ، فإننا بالتالي لا يمكننا أن نعرف النقد العربي في أطوار حياته الأولى ، بل عرفناه بعد أن نضج واكتملت له صورته الفنية .

عرفناه نقداً يقوم على أسس موضوعية استمدتها الناقد من حسه اللغوي ومن ذوقه ومرانه ومن العادات والتقاليد الاجتماعية ، ومن الأسس التي قام عليها الشعر منذ نشأته الأولى إلى أن صارت القصيدة محكمة النسيج منسجمة التفاعيل مؤلفة النظم .

ولكننا نبادر فنقرر أنها موضوعية جزئية تقف عند حد النظرة العجلى إلى الصياغة والمعاني ، وتعرض لهذا من ناحية الصحوة ، ومن ناحية الصقل والانسجام ، كما توحى به السليقة العربية ، وليست تلك الموضوعية الشاملة بمفهومها الحديث .

ولاشك أن النقد الجاهلي باتجاهاته وتياراته هو ما يتفق ويبيته ، فهو نقد ملائم لروح عصره ، ملائم للشعر العربي نفسه ، فالشعر الجاهلي إحساس محض أو يكاد والنقد كذلك كلاهما قائم على الانفعال والتأثر<sup>(٢)</sup> .

هو نقد يبرأ من الذاتية وليس موضوعياً بالمعنى العلمى لهذا المصطلح

(١) الأسس الفنية للنقد الأدبي ١٢٤ .

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ص : ٥٤ .

النقدى ولكن أصدق ما ينطبق عليه أنه نقد فطرى يتفق وطبيعة عصره والدور الحضارى لأُمته .

ثم هو نقد عربى فى نشأته ، عربى فى تطوره ، عربى فى أصوله واتجاهاته ، قائم على الذوق العربى الخالص بعيد عن كل المؤثرات الأجنبية<sup>(١)</sup> .

وجاء الإسلام ونزل القرآن وجدت أمور كان لها أبعد الأثر فى عقيدة الأمة ووجدانها وذوقها ، وتغيرت الحياة بأبعادها فى المجتمع العربى كله ، وكان من المستحيل أن تمر هذه المؤثرات دون أن تعمل عملها فى الذوق الأدبى وبالتالى فى مقاييس النقد واتجاهاته وقيمه الجمالية ، ولقد كان ذلك كذلك فكان للنقد حياة جديدة ، واتسع أفقه باتساع الحياة الثقافية واتجه إلى التحديد ، وخطا خطوة نحو وضع مقاييس جديدة متأثرا بالحياة الإسلامية وما جد فى مجتمع الجزيرة .

وقد تمحدد فى هذا العصر اتجاهان جديدان للنقد العربى كانا ثمرتين من ثمرات الحياة الإسلامية والقيم الجديدة فى المجتمع العربى :

### أولهما : الاتجاه الدينى والخلقى :

ذلك الاتجاه الذى يسير على مناهج السلوك الإسلامى ، والأخلاق الإسلامية ، والذى يزن الأدب بقدر ما يساير الدين والخلق ، وبقدر ما تتفق معانيه مع المعانى القرآنية وأصول العقيدة والمثل الأخلاقية التى حددها الإسلام والتى تقوم عليها حياة الفرد وحياة المجتمع .

ولاشك أن هذا الاتجاه يهدف إلى أن يكون الفن فى خدمة المجتمع ،

---

(١) انظر : نماذج هذا النقد فى كتابنا : اتجاهات النقد الأدبى من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع الهجرى - الفصل الأول : ط : الأنجلو المصرية : ١٩٧٩ .

(م ٢٢ - معايير الحكم الجمالى)

وأن يساهم في بنائه مساهمة إيجابية ، اتجاه يهدف إلى أن يكون الشعر مدعماً للأخلاق لا مدمراً لها ، اتجاه يساعد على نقل البدائين إلى مداخل حضارية أعلى ، اتجاه قادر على إبراز الحقيقة وإغراء الناس باتباعها ، اتجاه يثرى العقل الإنسانى والشخصية الإنسانية ويمكن الإنسان من إدراك الحقيقة والإحساس بها والتصرف طبقاً لمقتضياتها .

### الآخر : الاتجاه الفنى :

١ — وهذا الاتجاه يتصرف إلى أن يكون الأدب سهلاً سمحاً بعيداً عن التشادق والاستكراه وهو اتجاه نلاحظه فى تقويم عمر لزهير وأنه « كان لا يعاقل فى القول ولا يتبع حوشى الكلام » .

وهذا الاتجاه يساير تيار العصر الحديث الذى أصبح فيه للعرب كلهم لغة واحدة هي لغة قريش التى نزل بها القرآن الكريم ، وهو اتجاه يتفق مع طبيعة الإسلام ، وما تتسم به من سراحة وبساطة فكل كلام فيه تعبير وتشادق مذموم .

### ٢ — البعد عن التكلف :

ذلك أن الإسلام دين القصد والاعتدال ( فلا تزكوا أنفسكم <sup>(١)</sup> ) ونجد هذا واضحاً فى تقويم عمر لزهير وأنه كان « لا يمدح الرجل إلا بما فيه » فهو يفضل الشعر المعتدل فى إبراز الحقائق البعيدة عن التهويل وزخرف القول .

ليس غريباً أن نجد هذين الاتجاهين بما يتضمنان من معايير جمالية قد جداً أو برزاً فى ذلك العصر ، فهذه هي روح الإسلام التى سيطرت على الجنس العربى .

---

(١) الآية ٣٢ من سورة النجم .

وفي عصر بني أمية اتسعت آفاق النقد عند أدباء هذا العصر ، وتعددت اتجاهاته ، تناول الشاعر كما تناول الشعر من حيث الفكرة والصياغة والنغم ، وهو في تناوله لهذه الجوانب لم يبعد كثيرا عن العهود السابقة في كونه نقدا فطريا يستمد أصوله ومقوماته من الروح العربية الخالصة ، والفطرة السليمة ، والتذوق الطبيعي ، والإحساس بما حوى الفن الشعري من جمال دون أى تأثير بالعوامل الأجنبية ، وظهرت في هذا العصر الطبقة الأولى من النحاة واللغويين ، وكان لها فضل جمع اللغة وآدابها وتاريخها ووضع قواعد نحوها وصرفها .

وكان لنشأة هذه العلوم أثرها في اتساع مجال النقد وتعدد اتجاهاته ، فأضيفت مقاييس جديدة لم تكن موجودة قبل الحركة العلمية في هذا العصر ، وهي مقاييس تهدف إلى احتذاء العرب في سمن كلامها ، ونسج أشعارها .

وكان نقد العلماء في أكثره نقدا « موضوعيا » وإن كانت الموضوعية فيه جزئية وأنهم أحيانا كانوا يحكمون العصبية القبلية أو المكانية أو المذهبية ، فوجد النقد « الذاتى » . وكان لهم أحيانا وقفات فنية كالنقاد من الأدباء ، تمس الجوهر الفنّي للادب ، وتتناول أهم أركانه ، وكان لها أبعاد الأثر في النقد الأدبي واتجاهاته في تطوره على مدى عصوره .

وفي العصر العباسي كان النقد خصيبا برجاله ، خصيبا بأفكاره ، متعصب المجال ، متنوع المذاهب ، شاملا لكل فنون الأدب ، نافذا إلى كل جهات الفن الأدبي ، تلاقت فيه روافد الثقافة العربية بتيارات الثقافات الأجنبية ، مما كان له أثره في النقد ومدارسه ، فمن نقاد لغويين : يسرون في نفس اتجاه أسلافهم ، فيهتمون بالألفاظ ، ويصنفونها ويذكرون ما يتقاس منها وما لا يتقاس ، ويتكلمون في لغة الشعر وما يستحسن فيها وما يستكره ، ويحسون أخطاء الشعراء في النحو والإعراب ، ويتنبهون إلى ما وقع فيه الشعراء من إخلال بالوزن والقوافي .



ونراهم يتجهون إلى نقد الشعر من ناحية التاريخ الأدبي وصحة نسبته إلى قائله بعد أن كثرت عوامل انتحاله .

ومن نقاد أدباء : يحتكون إلى الخبرة والذوق المدرب حين يقيسون الفن الأدبي ، قبل أن يحتكموا إلى مقاييس العلم والمعرفة ، يعرضون لضروب الصياغة ، وتنوع الأغراض ومراعى المعانى ومذاهب الشعراء وفنوتهم . . . . . ولكنهم يعتمدون على السليقة والطبع والذوق العربى الخالص . . . فالتعليل لا يزال فطريا بعيدا عن روح المنطق ، وعن تحليل النصوص تحليلا يوقف على خصائصها الدقيقة<sup>(١)</sup> .

كما نجد النقد البيانى عند هؤلاء النقاد من الأدباء ، وهو الاتجاه الجديد فى هذا العصر الذى يبحث عن مقومات الصورة الأدبية ، ووسائل رسم الخيال الذى يؤلفه الشاعر .

كما نجد الاتجاه المتأثر بالفلسفة والمنطق الذى بدأ ظهوره عند «ابن قتيبة» و«الجاحظ» و«ابن المعتز» ، وتبلور فى كتابة «قدامة» ، و«ابن وهب» وتحدد ووضعت معالمه عند «حازم القرطاجنى» وهكذا نجد النقد الأدبى فى هذا العصر يتخذ من الحقائق العلمية التى توصل إليها علماء اللغة والنحو والبيان أسسا موضوعية لقياس الأدب بها ، فانتسعت دائرة الموضوعية فى النقد بعد أن كانت جزئية قليلة ، وتضاءل النقد الذاتى بعد أن كان مهيمنًا على النقد ، كما نجد أن النقد فى هذا العصر لم يغفل أبدا طبيعة الفن الأدبى وأهمية الجانب الجمالى فيه ، فاتخذ الذوق المدرب المدعم بوسائل المعرفة مقياسا من أهم مقاييسه .

ولا ريب أن النقد الأدبى عند العرب مواكبا للتغيرات الاجتماعية عبر عصوره كما يتضح من هذا العرض السابق ، واول تتبعنا النقد الأدبى فى نهائيه

وتطوره لوجدناه مصاحبا للتغيرات الاجتماعية والتاريخية ، فـ كل عصر تيار عام وملامح خاصة به ، وأن القيم الجمالية والفنية التى يقاس بها العمل الأدبى كانت متغيرة المقاييس بتغير الوعى ونفج الفكر .



وبعد هذا العرض الموجز لأدبنا العربى ونقده فى تلك العصور يهنا أن نقف لنبين موقف نقاد العرب من وظيفة الأدب ورسالة الأديب ، وهى قضية من أهم قضايا النقد الأدبى وثيقة الصلة بمقاييس الجمال ، وهى القضية التى أصبحت تسمى ( قضية الالتزام ) ، وهى تمثل الصراع بين اتجاهين أو مذهبين فى النقد الأدبى ، أو فى الفن الجمالى بصفة عامة وهما : الفن للفن ، والفن للحياة والواقع أن هذه الاتجاهات ليست بعيدة عن تاريخ النقد الأدبى عند العرب وإذا كانت عبارة « الفن للفن » من العبارات التى شاعت فى مجال الفنون الجمالية فى الفكر الأدبى الحديث فإن المفهومات الأساسية التى يقوم عليها هذا المذهب الجمالى ماشرت فى النقد الأدبى عند العرب ، وإن كان الدارسون من المحدثين لا يلتفتون إليها كثيرا ، ولا يتعمقون النظر فى دراسة التراث اكتفاء بالنظرة السطحية ، وإعجابا بكل ما هو أجنبي دخيل يتصيدونه من هنا وهناك حتى وإن كان بعيد الصلة لأن طبيعة أدبنا تختلف عن طبيعة تلك الآداب الغربية ووسائله تختلف اختلافا ييناغنها « وهو يحدث على أيدى نفر من كتابنا لم يتقنوا دراسة الآداب الغربية نفسها ، ولم يسمحوا لهذه الآداب نفسها أن توسع من نظرتهم وترهف من حساسيتهم ، بل كل ما اطلعوا عليه هو عدد من كتب مقاييس النقد الأدبى لدى الغرب ، ودرسات الفلسفة الجمالية واللغة الغربية ، درسوها فظنوا أنهم فهموها وأن لهم أن يفهموها فهما صحيحا وهو لا يعرفون الانتاجات الأدبية الأصيلة التى تقوم تلك الكتب عليها وتستخرج منها أصولها وقواعدها ومقاييسها <sup>(١)</sup> .

(١) النظر : وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانقسام الجمالى . د محمد النويهي ط ١٩٦٦ .

وقد عرضنا فيما سبق إلى الروح الجمالية عند العرب ، وإلى العناصر التي يقوم عليها الفن الأدبي اعتماداً على قانون التناسب والتناظر ، وانطلاقاً من هذا الإدراك الجمالي نجد الاتجاه الشكلي يسيطر على نقاد العرب ، فالأدب عندهم صناعة ، وهو ككل صناعة لا بد من الاهتداء إلى عناصرها التي تقوم عليها ، وعناصر العمل الأدبي هي مكوناته الفنية والجمالية ، ومن أهم ما وصل إلينا من نصوص عن نقاد العرب في أول كتاب نقدي أثر عنهم قول « ابن سلام » في ( طبقات الشعراء ) « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم » ، وكل صناعة لها رجالها من ذوى البصر والدربة والقدرة على التمييز والمعرفة بخصائص العمل وأسراره ، وفي هذا يقول « ابن سلام » : « قال قائل خلف : إذا سمعت أنا الشعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك قال له خلف : إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف ، إنه ردى ، هل ينفعك استحسانك له » .<sup>(١)</sup>

والتباس الصناعة بالفن الجميل قديم ، فلم يكن اليونان والرومان يفهمون الفن بمعزل عن الصناعة والحرفة ، ومن هنا أطلقوا على الشعر « صناعة الشعر » وهو عندهم كسائر الصناعات ، والواقع أن المدلول الجمالي ( Art ) لم يعرف إلا في العصر الحديث ، وهو مأخوذ من كلمة ( Art - artis ) اللاتينية وهي بمعنى الصنعة والحرفة ومرادفها في اليونانية لا يخرج عن هذا المعنى الأخير وكذلك العرب جعلوا الشعر صناعة ، فكلمة ( صناعة ) تعني ( فن ) ، وهذا المدلول عندهم من قبل أن يعرفوا اليونان وكتبهم ، روى الجاحظ أن همر ابن الخطاب قال : ( خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته )<sup>(٢)</sup> وكل صناعة لا تقدر بمادتها قدر ما تقدر بتشكيلها وما بذل فيها من

(١) طبقات الشعراء : ص ٧ .

(٢) البيان والتبيين : ٨٦/٢ .

جهد ، وبهذا الجهد والتشكيل تتحول المادة إلى مادة أخرى بامتزاجها بالشكل فتكتسب قيمتها وتحقق الغرض منها ، فالشعر لا يقاس بقيمة مادته في ذاتها ، أو بصدق مضمونه بل بما بذل فيه من صنعة ( فن ) وفي هذا يعلق «قدامة بن جعفر» على بيتي امرئ القيس :

فمثلك حبل قد طرقت ومرضع

قائلا : « وليس فخاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة التجارة في الخشب رداءه في ذاته » .

وهذا هو مذهب الصناعة الذي حمل لواءه « أبو عثمان الجاحظ » حيث رأى أن القيمة الجمالية في العمل الأدبي تكون بمقدار ما حوى من آثار الصناعة لأن الأدب أو الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير ، أما المعاني فإنها مطروحة في الطريق ، يعرفها العربي والعجمي ، والبدوي والقروي « وهذه القيم التي تعود إلى الصياغة والصناعة هي التي تكسب العمل الأدبي جماله وتكتب له الخلود ، ولولاها لاندثر كسائر الكلام المنشور ، ولم يحفظ ويؤثر إلا ما كساه التصنيع <sup>(١)</sup> .

وأصبح مقياس الجمال عند أصحاب هذا الاتجاه هو حسن الصياغة دون التزام بالصدق أو الحقيقة ، أو نبيل الفكرة ، أو تحقيق هدف خاص ، فالشعر عند هؤلاء عار من الغايات النفعية ، وكل ما يطالب به الشاعر هو حسن الصناعة وإن زخر شعره بقول الزور وقذف المحصنات <sup>(٢)</sup> فلا حساب عليه ، ولا يطالب بأي غاية نفسية كانت أو خلقية ، وإنما كل ما يطالب به هو المتعة الخالصة التي تتحقق بعناصر الجمال الشكلية ، ولا شأن للفنان بالمجتمع وقيمه ومشكلاته .

---

(١) انظر : البيان والبيان : ٢٨٧ / ١ .

(٢) الصناعتين : ١٠٣ .



فجمال الشعر في حليته الخاصة ، وديباجته الأنيقة ، وأما المعاني فلا خاصة لها في لغة دون لغة ، فهي لا تفقد شيئاً بالترجمة ، وإعنا فضل الشاعر أن يلبسها حليتها التي تميزها <sup>(١)</sup> ، أما الشاعر إذا كانت طريقته القوم على المعاني للمعاني « قلنا له قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكماً ، أو سميناك فيلسوفاً ، ولكن لا نسميك شاعراً <sup>(٢)</sup> » إذ ليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإعنا هو في جودة اللفظ ، وصفائه ، وحسن بهائه <sup>(٣)</sup> .

ومن هنا انصرف أصحاب هذا الاتجاه إلى الوقوف على وسائل التصنيع التي تبرز العنصر الجمالي في العمل الأدبي على اعتبار أنه عمل حسن ، وأن الجمال هو ما نلتذ به بحواسنا ، فكان حديثهم عن فنون البديع التي كان في مقدمة من قن لها « الجاحظ » وكلها فنون أو عناصر لا غاية نفعية من وراءها إلا إحداث المتعة التي تنتج من الشكل دون المحتوى .

وهكذا أخذت الصناعة في الشعر العربي تسيطر على الشعراء تأثراً بهذه المدرسة النقدية ، وأصبح مجال الإبداع في فن الشعر هو الزخرفة اللفظية التي تمثلت في فنون البديع التي كان جل قيمها متجهة إلى الشكل ، وانتصر البديع على عمود الشعر التي كانت تقوم أسسه على العناية بالشكل والمضمون معاً ، وتتطلب جزالة اللفظ ، وسهولته ومداكلته للمعنى ، كما تتطلب شرف المعنى وصحته ، « فلكل معنى شريف ما يناسبه من اللفظ الشريف <sup>(٤)</sup> » .

فشرف المعنى الذي يقوم عليه عمود الشعر العربي يتطلب تحقيق الغاية

(١) الموازنة : ١٨١ .

(٢) السابق : ١٨٢ .

(٣) الصناعتين : ٥٥ .

(٤) صحيفة بشر بن العترة .



النفعية والالتزام بالحقيقة والصدق ، والارتباط بما يفرضه المجتمع من قيم ،  
أما أنصار البديع فلا تهمهم الأهداف الخلقية والاجتماعية ، وإنما العبرة  
بجودة الكلام وحسن الصياغة ، والفن إحساس بالجمال دون غاية « سواء  
نعم بعضهم القالب عن المضمون ، أو وصلوا بينهما وصلا تاما ، حتى ليصبح  
ملا عضويا ، فان الفنون لا تخاطب عندهم شيئا وراء هذا الشعور ، إن  
الجمال نفسه جوهر له وجوده في ذاته ، وليس له غاية وراء وجوده ، لا يقصد  
به إلى حقيقة ، ولا إلى منفعة ولا إلى خدمة أى نظام اجتماعى ، فعالمه عالم  
مستقل يتمتع فيه بقوانينه الذاتية ، وإذا تصادف أن اتخذ أداة للثقافة  
أو للسياسة أو للدين أو للتعليم ، فان ذلك يكون شيئا خارجا عن وظيفته  
وقيمه الجمالية الفنية الخالصة » <sup>(١)</sup> وهذه النظرة الجاهلية يبرزها « القاضى  
الجرجاني » فى قوله : « والشعر لا يحجب إلى النفوس بالنظر والمحاكاة ، ولا  
يحلل فى الصدور بالجدال والمقايضة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ،  
ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشئ متقنا محكما ، ولا يكون  
حلوا مقبولا ، ويكون جيدا وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا » <sup>(٢)</sup> .

وأصحاب هذا الاتجاه يفصلون بين العمل الفنى وبين ما يفرضه الدين من  
قيم ومثل « فلو كانت الديانة طارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا فى  
تأخر الشاعر ، لوجب أن يحذف اسم « أبى نواس » من الدواوين ، ويحذف  
ذكره إذا عدت الطبقات ، ولكان أولام بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد  
الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكن « كعب بن زهير » و « ابن الزبير »  
وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وطاب من أصحابه

(١) فى النقد الأدبى : د . شوقي ضيف : ص : ٨٢

(٢) الوساطة : ٧٧ .

بكما خرسا وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمزول عن الشعر ،<sup>(١)</sup> .

إن استهداف أى غاية خلقية فى الشعر تقلل من قيمته الجمالية عند أصحاب هذا الاتجاه ، وهذا هو « الأصمعى » يقرر أن « الشعر نكد بابه الشر ، فإذا أدخل فى الخير لان وضعف » وذلك لأن الخير أو الغاية النفعية تقلل من قيمته الجمالية ، لأن تحديد الغاية فيه تقييد لحرية الشاعر والخيولة بينه وبين التعبير عما يحس به إحساسا ذاتيا ، فهو غير مطالب إلا بقييد واحد هو قيد الفن الذى يلزمه باجادة عرضه لما يقول بصرف النظر عن كل مطالب العقل أو الحق أو الدين أو الخلق .

وهذا « ابيد بن ربيعة » كان الدين دافعا له على ترك الشعر بعد أن أبدله من القرآن ، فلم يقل فى الإسلام سوى بيت واحد ، وهو بيت يتفق مع القيم الإسلامية وهو :

الحمد لله إذ لم يأتنى أجلى حتى كسانى من الإسلام سر بالا

فصلاح الرجل وتغلغل العقيدة الإسلامية فى أعماقه لا يتفق فى رأيه والظاهرة الشعرية ، الشعر شر والخير والشر لا يلتقيان .

و « عمر بن أبى ربيعة » فى القمة من النسيب ، لأن شعره نوبة بالقلوب ، وعلوق بالنفس على الرغم من أنه « ما عصى الله عز وجل بشعر كما عصى بشعر « ابن أبى ربيعة »<sup>(٢)</sup> .

والشاعر المجيد عند « الأصمعى » هو « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا ، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيسا » .

(١) الوساطة : ٥٠ .

(٢) الموشح : ٦٢ .

ومن هنا كان ( أعذب الشعر أكذبه ) فالشاعر غير مطالب بالصدق في عرض الحقائق بل إن من النقاد من أجاز له « مناقضة نفسه في قصيدتين أو كلمتين » بأن يصف شيئاً واحداً وصفاً حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً ، غير منكر عليه ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بل إن « قدامة » يعد هذا من مظاهر قوة الشاعر في فنه واقتداره في صناعته<sup>(١)</sup> .

فالإعجاب بالشئ مرتبط بعاطفة الشاعر وهي متقلبة متغيرة ، والإعجاب بالشئ في موقف ما لا يحول بين الشاعر وبين الإعجاب بنقيضه في موقف آخر ، لأن الكمال الذي يتكشف لنا كمال مرتبط بطبيعتنا وملكائنا ولولا ذلك لما كانت له قيمة في نظرنا وهو - كما يقول جورج سانتيانا - يتكشف لنا في لحظات وجيزة ، غير أن ذلك لا يعنى أنه شئ على نفس الحال دائماً ، فنحن نستعرض الأشياء شيئاً فشيئاً ، وعمليات التركيب وإدراك الواقع عمليات تحدث من وقت إلى آخر ، وهذا هو النظام الذي يحدد جميع ما نملك ، فنحن لا نعى طول الوقت أنفسنا وبيئتنا الطبيعية ، وما يسيطر علينا من عواطف أو معتقدات حميقة ، فلا عجب إذن إذا لم نكن نعى طول الوقت ذلك الكمال الذي هو المثل الأعلى الضمني لكل ما نرغب فيه ونفضله على غيره ، إننا لا نرى هذا الكمال إلا في أجزائه فحسب ، حينما توجه العاطفة أو الإدراك انتباهنا إلى عناصره المختلفة الواحد تلو الآخر ، وإن بعضنا لا يحاول أبداً أن يدركه في كليته<sup>(٢)</sup> .

والشاعر كاذب بنص القرآن ، والشعراء يدعون الناس إلى موائد المين والكذب كما يقول « أبو العلاء » . فالصدق لا يكسب الشعر قيمة بل ربما يؤدي به إلى البعد عن طبيعته وسقوطه ، وكل غاية لا تتفق مع طبيعة الشعر ووظيفته

( ١ ) انظر : نقد الشعر : ١٨ .

( ٢ ) الإحساس بالجمال : ص : ٢٧٨ .

الفنية يجب إبعادها ، « فالشاعر يراد منه حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء <sup>(١)</sup> » .

ومن هنا أجازوا للشاعر عدم الالتزام بمحقائق الأشياء ، بل له أن يتجاوز أصولها إلى المبالغة والغلو والإغراق وعدم الالتزام بالحد الأوسط ، ويقرر « قدامة » أن الغلو أجود المذهبين - الغلو والاقتصاد على الحد الأوسط ، ويسند « قدامة » هذا الرأي إلى فلاسفة اليونان لأنه يتفق مع طبيعة فنون الأدب عندم .

ويرى نقاد العرب ممن يذهبون هذا المذهب إلى أن هذا أقرب إلى طبيعة فن الشعر وجوهره ، لأن غايته التأثير ولهذا فهو يقوم على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقوال ، وباقامة صورها في ذهن بحسن المحاكاة في حين أن النثر غايته الإقناع عن طريق تحريك الأفكار وإثارة المشاعر معا ، فالمحاكاة هي أساس التفرقة بين الشعر والخطابة أوبين الشعر والنثر ، ومقياس الجودة في المحاكاة ، وقوة المحاكاة شرط قدرة الشاعر على استعمال الكذب في ( فن الشعر ) لأن الشعر يستوى فيه استعمال الصدق والكذب مادام قد حسن تخييله .

يقول « حازم » : فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته ، وقويت شهرته أو صدقه ، وإن كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويع الكذب ، وتعميقه على النفس ، وإعجالها إلى التأثر له قبل ، بأعمالها الروية فيما عليه ، فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيله في إيقاع الدلّة للنفس في الكلام ، فأما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام فلا .

وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة ، واضح الكذب ،

خليا من الغرابة وما أجدرنا كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان  
موزونا مقفى .

فالشعر لا يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ،  
بل من حيث هو كلام مخيل .

ولا يفهم من المحاكاة التقليد الحرفى للطبيعة ، بل تحسين الطبيعة السكن  
بمقدار حتى لا يكون الكذب فى المحاكاة « هديد الوضوح خادما للنفس  
عما تستشعره أو تعتقده من الكذب » وليس تحسين المحاكاة من نوع الكذب  
لأن « ما وضع من الأوصاف والمحاكاة مقتصدا فيه غير متجاوز فهو قول  
الصدق .

و « حازم » يحمل للمعانى الصادقة المرتبة الأولى ، ولا يبيح للشاعر أن يرجع  
إلى القول الكاذب « إلا حيث يعوزه الصادق ، والمشتهر بالنسبة إلى مقصده  
فى الشعر ، فقد يريد تقييح حسن وتحسين قبيح . فلا يمجّد القول الصادق  
فى هذا ولا المشتبه ، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة »  
وهو لم يقدم المعانى الصادقة لهدف خلى ، وإنما قدمها لأنها أقوى فى  
التخييل ، فهى لا تثير فى الفكر معارضة تضعف أثر المحاكاة

ولهذا يغلط الذين يظنون أن التشبيه والمحاكاة من جهة كذب الشعر ،  
والحقيقة أنها ليسا من كذب الشعر فى شيء . « لأن الشيء إذا أشبه الشيء  
فتشبيهه به صادق ، لأن المشبه مخبر أن شيئا أشبه شيئا ، وكذلك  
هو بلا شك . . . فقد تبين أن الوصف والمحاكاة لا يقع الكذب فيهما  
إلا بالإفراط وترك الاقتصاد ، أى بالمبالغة وتجاوز حد الأصل ، فالإفراط  
هو أن يغلو ( الشاعر ) فى الصفة فيخرج بها عن حد الامكان إلى الامتناع  
والاستحالة .



والفرق بين الامتناع والاستحالة هو أن الممتنع لا يقع في الوجود ، وإن كان متصورا في الذهن كتركيب يد أسد على رجل مثلا ، والمستحيل : هو مالا يصح وقوعه في وجود ولا تصوره في ذهن ككون الإنسان قائما قاعدا في حال واحدة .

\* \* \*

ومن أخذ بمذهب الصنعة الإمام «عبد القاهر الجرجاني» وإلى أن سبيل الشعر سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار ، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصور . . كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان اللفظ والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه .

و يوضح «عبد القاهر» العلة في خطأ من يفضل الكلام من حيث المعنى لا من حيث صورة المعنى فيقول : « محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه ، وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم ، أن تكون فضة هذا أجود أو فضته أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، فكذلك الحال إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ، فإن تفضيلنا إذ ذاك لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام<sup>(١)</sup> » .

ومعنى هذا أن المفاضلة على أساس المعنى ليست مفاضلة فنية ولا تكشف عن القيمة الجمالية للعمل الأدبي ، لأن المعاني لا تحدد قيمة الشعر .

والقيمة الجمالية في العلم — بل الفنى لا ترجع إلى الصورة الجامدة أو الألفاظ من حيث هي ألفاظ منطوقة أو مسموعة ، وإنما القيمة ترجع إلى

---

(١) دلائل الإعجاز : ١٩٤ .

الألفاظ مرتبطة بالمعاني ومتلازمة معها ، إذ الشكل المحض لا يخلق مواقف جمالية مختلفة ، لأنه يتأدى إلى الحواس ، وعمل الحواس واحد عند الجميع .

وبهذا يقدم إلينا « الجرجاني » الفهم المعتدل لمذهب ( الفن للفن ) ... فلا يحدثنا عن الصورة الجميلة منفصلة عن الروح بل ممتزجة بها .

وبذلك يكون المذهب في تطرفه واعتداله ، أو في مفهومه الخاطئ . ومفهومه الصحيح ، قد تمثل عند العرب ، قائما على أساس من اعتبار الجمال من حيث هو خصائص موضوعية تتمثل في الشكل ، وتلتقي بالحواس فتتمتعها ، ويكفيها غاية أن تتمتعها <sup>(١)</sup> .

\* \* \*

وفي مقابلة هذا الرأي نجد الرأي الآخر الذي يربط الفن بغاية اجتماعية أو خلقية وربط الفن — ان بالمجتمع عن طريق مشاركته مشاركة إيجابية في مشكلاته ومتطلباته دون الوقوف عند البحث عن المتعة أو النظرة الشكلية الجمالية المحضة ، فكان أن اهتموا بجانب الفكرة أو المعنى ودارت بحوثهم حول هذا الجانب من العمل الأدبي على اعتبار أن قيمته الجمالية ترتكز حولها لأنها — في نظرهم — هي العنصر الفعال في الوصول بالفن إلى أهدافه التي يرمى إليها ، والعبارة عندهم ليست مقصودة لذاتها ، وإنما الهدف منها خدمة الفكرة بابرازها في صورة تناسبها وتلائمها . يقول ابن الأثير : « اعلم أن العرب كما كانت تعنى بالألفاظ فتصلحها وتهذبها ، فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها وأشرف في نفوسها ، فأول ذلك عنايتها بألفاظها لأنها لما كانت عنوان معانيها وطريقها إلى إظهار أغراضها أصلحوها وزينوها وبالغوا في تحسينها ليكون ذلك أوقع لها في النفس وأذهب بها في الدلالة على القصد » .

فالفكرة لها المقام الأول عند هؤلاء ، لأنها يرجع إليها الاستحسان أو الاستهجان ، وبها يستشعر المتلقي الجمال في العمل الأدبي .

\* \* \*

ونحن إذا استعرضنا ما وصل إلينا من صور النقد الجاهلي نجد أن الناقد يحس أثر الشعر إحساسا فطريا لا تعقيد فيه ، ويتذوقه بطبعه ، وحسه اللغوي ثم يصدر حكمه مراعيًا لغة الجماعة وذوقها العام ، وهو نقد في مجلته يعود إلى جانب الفكرة والمعنى .

فنقد النابتة لحسان - حين قاله : أقللت جفانك وأسيافك ، وفخرت بمن ولدت ، ولم تفخر بمن أنجبت والعرب كانت تفخر بمآثر الآباء قبل أن تفخر بالأبناء - نقد اجتماعي يعود إلى جانب المعنى .

والخطيئة حين استحسنت بيت زهير :

من يسأل الناس يحرموه      ومائل الله لا يخيب  
بنى استحسانه على أساس تلك المعاني التي تثير إعجاب العرب جميعا ،  
لأنها ، تحمل قيمهم الاجتماعية .

وفي نقد طرفة للمسيب بن علس حين أنشد :

وقد أتنامي الهم عند أذكاره      بناج عليه الصيعة مكدم  
وقال قولته المشهورة ( استنوق الجمل ) هو نقد لغوي روعى فيه عدم الدقة في تصوير حقائق الأشياء ، وهو اتجاه مستمد من حياة الجماعة .

وحين عابت « أم جندب » فرس زوجها ووصفتها بالبطء لأنها أحوجت إلى السوط وإلى الركض بالرجل والزجر ، وامتدحت فرس علقمة لأنه أدرك غايته ثانية - من عنانه ، هو نقد للفكرة والمعنى ، قائم على

الذوق العام والقيم الاجتماعية ، وكان وقوفهم أمام الشكل والصياغة في جملة قليلا بالنسبة إلى جانب المعنى ، ولعل ذلك يرجع إلى أن صياغة الشعر كانت طبعاً وسليقة وتراثاً مشتركاً بين العامة والخاصة ، وكان الشعر لم يتطرق إلى صياغته خلل أو انحراف .

\* \* \*

وبظهور الإسلام أصبح للشعر وظيفة اجتماعية ، وأصبح واجب الفنان أن يعترف بأن المطالب الأخلاقية والمبادئ التي يدعو إليها الدين تعلو فوق أى قيمة أخرى ، والتزم شعراء الإسلام بمبادئ الإسلام وقيمه الدينية والأخلاقية معتمدين في معانيهم على ما اقتبسوه من تنديد القرآن بالشرك والمشركين ووصفهم بالضلال ، وتسفيه أحلامهم ، والفخر بأنهم دعاة الهدى الذين تحرروا من الوثنية وعبادة الأصنام ، وحمل نوا هذه الدعوة من شعراء المسلمين : « حسان بن ثابت » ، و « كعب بن مالك » ، و « عبد الله بن رواحة » . كما التزم شعراء المشركون بالتصدي لشعراء الإسلام والدفاع عن ما ورنوه عن آباءهم من عقائد ، والبكاء على قتلاهم من وجوه الشرك والتمجيد بشجاعتهم وحسن بلاهم ، ومن شعراء المشركين « عبد الله بن الزبير » و « عمرو بن العاص » ، و « أبي سفيان بن الحارث » ، و « كعب بن الأشرف اليهودي » .

وكانت معركة ( النقائص ) بين الفريقين التي وجدت في تلك الفترة قبل وجودها في العصر الأموي . « وتدل تلك النقائص على تنبه ملكة النقد عند العرب في تلك الفترة ، لأن صاحب النقيضة يتتبع ما قال خصمه ، ويحاول أن يهدم هذا القول بنظم على مثاله ، وروى على غرارهِ ، وهو نقد لا يقف عند العبارة الموجزة التي يلقيها الناقد ، يبين فيها رأيه في الشعر أو في الشاعر ، بل هو نقد يمكن أن يوصف بأنه نقد عملي ، فيه المحاكاة الظاهرة . وفيه النقض ، أو النقد الفعلي الذي يتناول هدم الأفكار والمعاني » (١) .

( ١ ) دراسات في نقد الأدب العربي : ص : ٧١ .

( م ٢٣ - معايير الحكم الجمالي )

والاسلام يدعو إلى التأمل الجمالى ، وإلى تقرير أن المؤمن الخير يتمتع بحاسة جمالية ، وأن البحث عن الجمال منهج يوصل إلى معرفة الله ، والرسول صلى الله عليه وسلم يقول : « إن الله جميل يحب الجمال » فكل جمال هو نبع إلهى ، وكل قبيح من الشيطان .

ويربط القرآن الكريم بين الخير والجمال على اعتبار أن كل منهما يحقق ما يرجوه القرآن من نفع للإنسان « والأنعام خلقها لكم فيها دفر ومنافع ومنها تأكلون ، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون ، وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس »<sup>(١)</sup>.

كما يصف القرآن المثل الأخلاقية التى يتحلى بها المؤمن بالجمال ( فصبر جميل )<sup>(٢)</sup> كما يصف به السلوك الإسلامى الذى يهذى إلى الخير « فتعالين أمتعن وأسرحكن سراحا جميلا »<sup>(٣)</sup> « واصبر على ما يقولون واهجرهم هجرا جميلا »<sup>(٤)</sup>.

وهكذا نجد أن الجمال فى المفهوم الإسلامى لا يقف عند حد الجمال الحسى الذى وجدناه فى الشعر الجاهلى ، وإنما هو جمال روحى أو إلهى يدرك بالتأمل فى السكون وفى إبداع الخالق لا السكون ، وفى الانفعال به .

وليس معنى هذا أن الإسلام يتجه بالجمال اتجاها تجريديا وإنما يدعو إلى ربط الجمال بالقيم واعتبار الجمال حارسا لها وإلى أن النشاط الإبداعى عامل من عوامل تحقيق الخير للمجتمع ، فالفنان حين يبحث عن معنى لتجربته الجمالية فإنه يجد هذا فى الدين ، وبهذا لا يكون الجمال هدفا لذاته وإنما هو

---

(١) النحل : ١٦ .

(٢) يوسف : ١٢ .

(٣) الأحزاب : ٣٣ .

(٤) الزمل : ٧٣ .



وسيلة لتثبيت القيم وإدراك قدرة الخالق ، وإذا كان على الإنسان المؤمن أن يسمو بفرائزه ويتخلص من كل ما يحول بينه وبين الحق فكذلك الفن يجب أن يتعدى حدود الفن للفن إلى الفن من أجل الحياة .

ومن هنا يحذر الإسلام من الوقوف عند الجمال المحسوس لأن هذا يؤدي إلى البعد عن الجمال الروحي ، وهو الجمال النقي .

ومن هنا كانت وظيفة الجمال المحسوس هو الارتقاء إلى الجمال الأسمى الأرقى وإيقاظ الروح لا إشباع الحس ، لأنه حينئذ يقف عند حد الغرائز التي تؤدي إلى الهلاك وإلى الحيلولة دون الإدراك الجمالي ، وفي إطار من هذا المفهوم الجمالي للإسلام لا يمكن أبدا أن يعد جميلا ذلك العمل الذي يثير الغرائز بالانفعال بالصفات الحسية للمرأة ، أو يعمل على تحطيم المثل والأخلاق ، أو اعتبار قصيدة يسب فيها الشاعر أمه وأباه عملا جماليا .

ومن هنا كان من حق المجتمع الإسلامي أن يحمي نفسه من عوامل الهدم التي تتمثل في مثل هذه الأعمال على اعتبار أنها أعمال فنية وادعاء عزل الفن عن الغاية الخلقية والتشكر للقيم .

وليس معنى هذا أن الإسلام يتجاهل القيم الفنية وإنما لابد من اعتبارها عنصرا من عناصر الجمال وليست هي الجمال في ذاته ، وكلما ازدادت الأخلاق ازاد الجمال . وإذا تعارض الحكم الأخلاقي مع الحكم الفني فالحكم للأخلاق والقيم له المكانة الأولى ، ولا مجال في انتصار الرذيلة على الفضيلة ومن هنا تتضح مسئولية الفنان تجاه المجتمع .

وقد التفت الإسلام منذ الوهلة الأولى إلى ما يكتنف البيان أحيانا من خطر يؤدي به إلى الانحراف عن تحقيق هذه القيم واتخاذ وسيلة للخداع والتمويه والتزييف ، والحديث النبوي الشريف ( إن من البيان لسحرا ) يشير

إلى هذا في معرض الإفحام وقوة الحجة والقدرة على الإقناع وإثارة الإعجاب وشدة وقع الكلام في النفس وما للفن الأدبي أحيانا من قدرة عجيبة على النفاذ به إلى السيطرة والتسلط وشل القدرة العقلية، كالسحر الذي تتأثر به دون أن نعرف كنهه حتى يتمنى المسحور أنه لم يقع في شركه، ومن هنا التفت النقد الأدبي في هذه الفترة إلى الجدل والخصومة والألسنة الحادة وسجع الكهان والمعاظلة وما يتصل بذلك مما يحول بين الفن القولي وبين الحق والخير، والانحراف بالجمال عن غايته السامية.

ومن أخطر الآثار التي تقف لتفصل الفن عن الغاية الأخلاقية والاجتماعية هو إشباع اللذة (اللا أخلاقية) الجمالية بين الناس إن صح هذا التعبير، واعتبار انعدام الخلق والفحش والرديلة من القيم الجمالية ومن علامات العبقرية ومظهرها من مظاهر الإبداع الفني، كذلك يعد من أسوأ الآثار لهذا الاتجاه الابتعاد بالفن عن النفع الاجتماعي والاتجاه به إلى تحقيق المنفعة الخاصة التي قد تصل إلى أن تكون عاملا من عوامل تخطيم القيم الجمالية به— هذا المفهوم الإسلامي.

في عصر بني أمية اتجهت الظاهرة الجمالية — هذا الاتجاه بارتباط الأدب بالمنفعة الخاصة، حيث استأثر الأمويون بالحكم واستحوذت الخلافة إلى ورائته، وأصبح دعم الدولة وبسط النفوذ — والمشغلة الشاغلة التي صرفتهم في كثير من الأحيان عن الروح الدينية والقيم الإسلامية، وتحول كثير من الناس إلى طلب الملذات والترف والتكاثب على الدنيا تشبها بملوكهم، وكانت وسيلةهم في تحقيق ذلك هو الزلف والتسابق إلى أبواب الخلفاء والأمراء ووجوه القوم.

وعادت العصبية الجاهلية، واشتعلت الخصومة على أس قبيلى، فلم

يكن بنو أمية يطمئنون إلى شعراء مضر ويقدمون عليهم شعراء من ربيعة ،  
أو من قضاة ، وكان الخلفاء يهيجون في مجالسهم حزازات الشعراء ويفرون  
بعضهم ببعض ، وكان جرير ينهش الفرزدق والأخطل ، وكان ينهش جريرا  
بضعة وأربعون شاعرا ، وكما دعت العصبية إلى الهجاء - بل إلى المباب والفحش -  
دعت كذلك إلى انشغال الناس بهذا السباب والفحش ، ومعنى بهم هذا إلى النقد  
وإلى الحكم الجمال .

فكلما هبطت الأخلاق ، وسقط الفنان في حمأة الرذيلة والسباب والفحش  
كلما ازداد فنه جمالا في نظر النقاد والمتلقين ، وهكذا كانت ( الأخلاقية )  
الجمالية هي مقياس الفن الشعري الذي تعمل الدولة على تقديمه للجمهور  
لينصرف الناس عن المطالبة بالقيم الإسلامية الممثلة في العدالة الاجتماعية .

ولم يكن هذا وقفا على فن الشعر بل تعداه إلى فنون القول الأخرى  
وفي مقدمتها الخطابة حيث ازدهرت ظاهرة الوعظ والوعاظ الذين يدعون  
إلى الزهد ويجذبون الناس إلى عالم الغيب ، ويدعونهم إلى البعد عن التهالك  
على شؤون الدنيا وعن التطلع إلى الحكم والسياسة ، والمطالبة بحقوقهم في  
الحياة وشغلهم عن السياسة والحكم .

وأدى الفن وظيفته في خدمة المصالح الخاصة ، أو تحقيق الاتجاه بالظاهرة  
الجمالية نحو المنفعة الخاصة ، فأدت الخطابة التي تعتمد على المغالطة والجدل  
دورها في تزيف الحقائق وإخفاءها ، وهيمت على الحياة الوجدانية ظاهرة  
( النقائص ) بما تثيره من عصبية كان الإسلام قد أخذها ، ولم تكن ظاهرة  
النقائص إلا وسيلة لاستغلال الظاهرة الجمالية والاتجاه بها نحو النفع الخاص .

ومن هنا كانت سياسة إرضاء الناس من وجهة نظر المنفعة الخاصة هي  
مشغلة الحياة الفنية والاجتماعية ، وأصبح الناس صنفين : راض عن الحاكم

وسياسته منتفع بعطائه ، وساخط ثم ينل حظه من رضا الحاكم فتسلط عليه فنون القول كما تسلط عليه جهود النقاد .

وأصبح كثير من النشاط النقدي في هذا العصر مصروفا إلى تحقيق هذا الهدف وإلى ربط الفن القول والدرس البلاغي بالحياة السياسية والاجتماعية التي تحقق هدفا خاصا ، وهو الاتجاه بمشاعر الناس إلى ما يريد الحكم .

وهذا الإطار يفسر لنا اهتمام النقد الأدبي بظاهرة ( الإيجاز ) ، حتى إن مصطلح ( البلاغة ) الذي أخذ يتحدد في هذا العصر كان هو الإيجاز ، « معاوية » يسأل « صحاري العبدى » الذي راعه بخطابته : وما تعدون البلاغة فيكم ؟ قال : الإيجاز . فقال له معاوية : وما الإيجاز ؟ قال صحار : أن تحبب فلا تبطىء وتقول فلا تخطىء .<sup>(١)</sup>

وإذا كان عرب الجاهلين يميلون إلى اللسعة الدالة والقول الموجز فإن أساليبهم كان بها ما أطلق عليه علماء البيان فيما بعد الإيجاز والإطناب والمساواة ، كما أن القرآن الكريم تراوح أساليبه بين هذه الألوان . ولكن الذى يشير الانتباه فى هذا العصر هو التركيز العجيب على ظاهرة الإيجاز وتحبيبها إلى الناس واتخاذها مقياس الجمال الفنى ، لأنها وسيلة ينجو بها الأديب من زلة اللسان التى قد تكون فيها حياته ، والقضاء عليه ، وبها يتمكن من إخفاء بعض ما يعتقد دون أن يحول ذلك بينه وبين التعبير عن بعض المعانى التى يحس بها ، فهى ظاهرة تتخذ وسيلة إلى صرف الناس عن حقوقهم وعن مساءلة الحكم ، وهى وسيلة النجاة من بطش الحاكم .

وإذا نحن تدبرنا الخطب والمراغظ في هذا العصر نجد أن الخطبة الواحدة أو الموعظة الواحدة تترأخ أساليبها بين الإطالة أحيانا والإسهاب وبين الإيجاز الذى قد يصل إلى حد القموض والخفاء ، وذلك على حسب الغرض الذى يحقق به الخطيب أو الواعظ هدفه من صرف الناس عن جهة ما وتوجيههم نحو اتجاه آخر ، يقول الجاحظ : « وكان سهل بن هارون شديد الإطناب في وصف المأمون <sup>(١)</sup> » .

ومن أهم الفنون التى اعتنى بها النقاد ودار حولها الدرس البلاغى والتى تحقق هدف التزييف وإخفاء جانب من الحقيقة ( حسن الاستهلال ) أو ( حسن الابتداء ) وهذا الفن يهدف إلى أن يتمكن المتحدث من جذب السامع إليه بما يأتى به من البدء بأساليب خلاقة ، وهو فى نفس الوقت يركز على بعض الجوانب فيصرف السامع إليها بالقاء الضوء عليها ، ويهمل جوانب أخرى من الموضوع ويطردها من ذهن السامع حتى يتسلط على عقله ويوجهه نحو ما يريد بدون أن يشعر ، « وقد كان للخطباء وبخاصة من الوعاظ تلاميذ يتحلقون حولهم ويدربونهم على حسن الأداء وقرع الأدلة بالأدلة الناصعة <sup>(٢)</sup> » .

وفى هذا العصر اختلطت الأجناس وتعددت الحياة الاجتماعية ، وأصبح كل جانب فيها له تقاليد وأصوله وواجباته ، ومن يتقن هذه التقاليد والرسوم فله مكانته فى الدولة ، ومن هنا انشغل النقاد وعلماء البيان بتلك التقاليد والرسوم التى تحقق الأهداف الخاصة ، فالسكوت فن ، وحسن الإنصات فن ، والإشارة فن ، والجواب فن ، والتوقيع فن .

وكانت عربية الأماجم بعيدة عن الحس الفطرى والسليقة التى فطر عليها

---

(١) البيان والعيان : ٥٢/١ .

(٢) ما سبق .



العربي ، ولكنهم عرفوا اللغة بالتلقي والتعليم ، ومهما وصل الإنسان في تعلم لغة ما فليس بإمكانه إدراك أسرار الإيجاز فضلا عن إتقان استعماله ، فطالت عبارته حتى تترجم عن المعنى الذي يريد ولو كان معنى بسيطا ساذجا ، فكان دور النقد والبيان هو مراعاة المخاطب التي تنوعت عقيدته وسياسته وثقافته وجنسه ولغته ومعرفته الوسائل التي يتحقق بها جذب المخاطب ، ومن هنا وضعوا النصائح والإرشادات التي تساعد من يتقنها على الوصول إلى المكانة الاجتماعية المرموقة في مجتمع المتناقضات والمتنافرات ، مجتمع الرسوم والتقاليد ، فكان تعلم البلاغة وإتقان رسومها يصل بالإنسان إلى المنفعة الخاصة والنجاح في الحياة ، وإذا كان المخاطب يختلف حالته من حال إلى حال ، ومن مقام إلى مقام فإن البلاغة ، كما كانت من قبل في الإيجاز ، فإنها الآن في مراعاة هذه الأحوال والمقامات .

\* \* \*

وفي العصر العباسي ازداد نفوذ الأعاجم عن طريق إجادتهم للتقاليد والرسوم التي ازداد رسوخها وأصبحت هي الباب الذي يولج منه إلى بلاط الخلفاء والمناصب العليا ، ونشطت الترجمة عن الثقافات الأجنبية المختلفة ، وفي مقدمة ما ترجم ما يتصل بالتقاليد والرسوم ، إلى جانب كتب العلوم والآداب .

ولم تعد للخطابة المسكنة الأولى لضعف الأحزاب السياسية فأخذ مكاتبتها فن الكتابة التي أصبحت في مقدمة الفنون بما هيء له من روافد ثقافية أجنبية ، وبما دعت إليه الحاجة في بيئة العباسيين ، وأصبحت طائفة الكتاب أشد التصاقا بالحياة السياسية والاجتماعية ، لأنها كانت أكثر إجادة لتلك الرسوم والتقاليد ، ومن هنا كان لتلك الطبقة أبعاد الأثر في إرساء وتحديد بعض المفاهيم التي قام عليها درس البيان العربي .

وساعدت هذه الفئة من الكتاب على تطوير اللغة وإخضاعها لمتطلبات الحياة ، فانفسح الطريق أمام العربية واتسع نطاقها ، وكثرت أغراضها ، فقد دونت بها العلوم العربية ونقلت إليها العلوم الدخيلة ، وكانت وسيلة المقاصد التي تستلزمها الحضارة الجديدة ، وبها ضبطت أمور السياسة والسلطان ، فأصبحت لغة الملك والسياسة والعلم والفن والأدب والرقى والحضارة والاجتماع .

وبعد أن كانت المعاني في العصر الأموي تستنبط من الحياة البدوية العربية المحضة ، أصبحت ولها شأن آخر بمؤثرات الحضارة والثقافة في الحركة الفكرية والوجدانية ، وشاعت المعاني الغريبة والدقيقة والأخيلة البديعة ، وكثر الإبداع والتجديد والاستنباط ، ودعمت المعاني بالبراهين المنطقية والحجة العقلية ، وبرزت أهمية ( حسن التعليل ) وتجاوز الأدباء الخيال إلى الوهم وإلى مالا تسلم به العقول وتأباه المروءة ومالا يرتضيه الدين .

وفي مجال الألفاظ ، وضعت كلمات جديدة لمسميات جديدة عن طريق المجاز والاشتقاق ، واستعملت ألفاظ أعجمية بعد تعريبها وصقلها بحيث تخضع للذوق العربي ، وازدادت العناية بانتقاء الألفاظ الخفيفة الوقع الموسيقى على الأذن القريبة من الألفهام ، وقصدوا إلى الألفاظ الجزلة الفخمة البعيدة عن الابتذال .

وأما الأساليب فقد افتنوا فيها غاية الافتنان لتناسب تعدد الحالات واختلاف المقامات ، ففتنوا في الصور البيانية ، وأجادوا التصرف فيها بما يلائم العصر ، وحلوا بالمحسنات البديعية ، ومالوا إلى الازدواج والتزموا السجع ، وتحولت العبارة إلى تخطيط زخرفي ، وتراوحت أساليبهم بين الإطناب والإطالة والإكثار من الجمل المرادفة تأكيداً لكيد المعنى وافتناناً في عرضه ، وبين الإيجاز الذي فيه دلائل الإعجاز إذا اقتضت الحال ذلك ، فكان لكل مقام مقال ولكل خيال مجال .

ونحن ما نكاد نمضى فى العصر العباسى قليلا حتى نجد لغة حديثة متميزة فى معانيها وألفاظها وأساليبها وصورها عن اللغة القديمة .

وكان على الدرس البيانى أن يلاحق هذا كله ، وأن يستوعب القديم والحديث على الرغم مما قد يبدو فى ذلك من تناقض ، إلا أن الهدف هو الهدف ، والغاية هى السيطرة على المتلقى وإخضاعه إلى اتجاه معين .

وقد افتن الكتاب فى فن الكتابة وأجادوا فى معانيهم وتأنقوا فى أساليبهم متأثرين بالبيئة الحضارية التى عاشوا فيها ، وبأذواقهم المرفهة محتفظين بجزالة الألفاظ ورصانة التعبير وصحة الأداء اللغوى حتى أصبح نتائجهم قلة البيان فى عصرهم ومحور الدراسة البيانية ، ومع احتفاظهم بهذه القيم التى تقوم عليها لغة العرب فقد حرصوا على أن تكون كتاباتهم أسهل تناولا وأقرب فهمها ووضوحا ، ويبدو هـذا الطابع الجديد للأسلوب الأدبى فى تعريفهم للبلاغة .

وأصبحت السهولة عمدة البيان ، وأصبح لفظ ( التكلف ) سلاحا يشهر على مستويات اللغة التى تحتاج إلى وقفة تأمل وإعمال فكر ، وقد صبغ هؤلاء الكتاب ظاهرة السهولة بصبغة فنية ، وقالوا إنها تتبوأ المكانة العليا فى الفصاحة والبيان ، حتى يصبح من الصعوبة محاكاتها أو تقليدها ، وعرفت البلاغة بأنها هى التى إذا سمعها الجاهل ظن أنه يأتى بمثلها .

وهكذا تنوعت الأساليب المختلفة المتناقضة فى هـذا العصر ، أساليب تعتمد القديم من اللمحة الدالة والإشارة الموجزة ونحتاج إلى شيء من الجهد والدربة وإعمال الفكر والتى تمثلها ظاهرة الإيجاز ، وأساليب تعتمد السهولة والبسط والاستطراد بما يلائم روح العصر وظواهر الحياة الاجتماعية المتحضرة ، فكان هـذا التناقض فى الأساليب إنما هو انعكاس لظروف الحياة المتناقضة .

وكانت الحياة في العصر العباسي تعطى صفة المشروعية لهذا التناقض بين لغة الناس والحياة من ناحية ، والانتصار للإيجاز من ناحية أخرى ، بل إن هذا التناقض يبدو في موقف هذه الطائفة من الكتاب والأدباء ، ففي الوقت الذي تشيع فيه لظاهرة السهولة تعطى لفكرة الإيجاز أهمية كبرى وتعتمدها في كتاباتها كما تبدو من ( التوقيعات ) التي كانت أم تقاليدها ورسومها الإيجاز .

وكان على درس البيان أن يستوعب هذا التناقض ، وأن يحتضن ذلك التنازع بين لغة الجمهور ولغة الخاصة ، بين الاستقرار والتطور ، وأصبحت كل موضوعات الدرس البياني تدور في فلك هذا الصراع والتنازع والتناقض ، وبكفي أن نقف عند أي كتاب من كتب النقد والبيان لنجده يقف عند ظاهرة الإيجاز فيمتدحها كما يقف عند ظاهرة الاستطراد والإطناب فيمتدحها وهو يذم التصنيع أحيانا ، ويهتم به أحيانا أخرى حتى ليفرد له علما مستقلا بذاته .

وهكذا وقف درس البيان العربي حائرا بين القديم الذي يمتدحه ويعتز به والحديث الذي يعجب به ، ويتأثر بسحره ، وكان وراء هذا كله مبدأ تحقيق المنفعة ، والجري وراءها استجابة لكل مقام مقال ، والمقامات كثيرة ومتنوعة .

\* \* \*

واعل التناقض الاجتماعي الذي انعكس أثره على الدرس البياني يكشف لنا مدى تأثير النقد الأدبي بهذا الاتجاه ، وكيف اضطربت المقاييس الجمالية التي يتلمسها النقد في الفن الأدبي ، فقد تعددت الاتجاهات وتنوعت المذاهب والمدارس ، وتناقضت النظريات إزاء القيم الفنية ، واهتزت القيم إزاء تعدد البيئات الفكرية والثقافية .



وكان هذا الاختلاف إزاء الحقيقة الجمالية سببا من الأسباب التي أوجدت الصراع بين الفلاسفة والنقاد ، فالحقيقة واحدة في عرف الفلاسفة وثابتة لا تتغير ويجب أن تبقى واحدة بصرف النظر عن المقامات والأحوال واختلاف عقول السامعين وآذواقهم .

فإذا كانت الفلسفة تأخذ بالصدق من حيث هو ، أو بالحق من حيث هو دون نظر إلى صياغتها وتقريبها للناس ، فإن الحقيقة مختلفة عند النقاد ، والعناية إنما توجه إلى صياغتها وتقريبها للناس ، لأحداث التأثير والانفعال بها ، و يترتب على هذا أن الفلاسفة لا يحفلون بأسرار اللغة والتماس القيم الجمالية فيها ، في حين يحفل النقاد بهذه المظاهر التي يراها الفلاسفة بعيدة عن الحقيقة ذاتها .

ومن هنا كان اتجاه النقاد إلى اعتبار الجمال في الشكل ، وإلى أن قيمته ترجع إلى المتعة ، وهكذا يفسر لنا انتصار البديع والصنعة على عمود الشعر العربي ، وأصبح سبيل الشعر عندهم هو سبيل الصياغة والزخرف والتصوير والنقش بصرف النظر عن الحقيقة في ذاتها ، وأصبح أشعر الناس هو « من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيسا <sup>(١)</sup> » ومن هنا كان الجبال عند أكثر النقاد جمالا بلاغيا أكثر منه جمالا طبعا ثقافيا .

وكان انصراف النقاد إلى الشكل والزخرف له آثار خطيرة ، إذ ترتب على ذلك انصرافهم عن دراسة نواهر أدبية لها شأنها تتصل بأراء الدرس الأدبي ومسائل الجبال التي تتصل بالأسس الجمالية والفروق النفسية والمواقف المختلفة الخاصة بكل جنس أدبي ، فلم يعن النقد العربي بأجناس الأدب الموضوعية في النثر ، كما لم يعرفها في الشعر ، فلا نعلم فيه شيئا يعتد به خاصا بالقصة عامة ،



أو المقامة ، أو القصة على لسان الحيوان مثلا ، وإنما انحصر هم النقاد في النثر الذاتى وما يتصل به ، وعند هؤلاء النقاد لا يخلو المنشور من أن يكون خطابة أو رسلا أو احتجاجا أو حديثا .

فالجمل فى الشكل الذى يرجع إلى الألفاظ والصياغة هو أسمى ما يصل إليه الفنان عند هؤلاء النقاد ، أما سائر الغايات الأخرى فليست هدفا فى ذاتها ، فإن جاءت عفوا فيها ، وإلا فلا تأثير لها فى القيمة الجمالية للفن الأدبى ، فالغاية الأصلية هى إجادة التعبير وجمال التصوير ، فإذا اتفق للشاعر « معنى نبيل أو حكمة » ، أو أدب حسن ، فذلك زائد فى بهاء الكلام ، وإن لم يتحقق فقد قام الكلام بنفسه ، واستغنى عما سواه .

وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عبارته مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لها ، حتى يعتمد دقيق المعانى من فاسفة اليونان ، أو حكمة الهند أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة وأنسج مضطرب ، وإن اتفق فى تضاعيف ذلك شئ من صحيح الوصف وسليمه ، قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ، ومعان لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكما ، أو سميتك فيلسوفا ، ولكن لا نسميك شاعرا ، ولا ندعوك بليغا « (١) .

ومن هنا لا نكاد نجد ناقدا عربيا واحدا فى هذا العصر يطالب الشاعر بالالتزام نحو المجتمع والحياة ، ومشاركته الإيجابية بفكره وعاطفته فى آلام الناس وآمالهم وأهدافهم ، وارتباطه بجماعته التى ينتمى إليها ، وقد نجد بعض

الأدباء يلتزم بمجتمعه ولسكتنا نفتقد هذا الاتجاه عند النقاد ، فلم يطالبوا الشاعر بأى هدف يرتبط بحياة الجماعة وحاجاتها .

وإذا تحدثوا عن شرف المعنى<sup>(١)</sup> وأشادوا به واعتبروه مقياسا فى الشعر ، فإنهم يقصّدون المعنى الجزئى الذى يتضمّنه البيت ، وإلى اختيار الصفات التى ترضى الممدوح وتناسبه ، أو تصور المحبوب ، فى كلام مبهم غير محدد . فىقول قدامة : « وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة »<sup>(٢)</sup> أى بما يشهد له بأنه باغ الغاية فى الوصف بصرف النظر عن شعوره الخاص :

ويعقب على بيتى امرئ القيس :

فمثلك حبلى . .

قائلا : « وليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه »<sup>(٣)</sup> فكل ما يهم قدامة هو أن يرسم طريق المنفعة إلى الشاعر ليحقق مأربه ، دون أن يلتفت إلى أى قيمة جمالية تتصل بالتجربة الشعرية والموقف .

ويعلق المرزبانى على قول امرئ القيس :

لنا غنم نسوقها غزار كأن قرون حليتها العصي  
فتملا بيتنا أقطا وسمننا وحسبك من غنى شبع وري

فىقول : « ما رأيت أنزل منهما »<sup>(٤)</sup> .

( ١ ) انظر : نقد الشعر : ص ١ - ومقدمة (شرح ديوان الحماسة) للمرزوقى . ص : ٨ .

( ٢ ) نقد الشعر : ١٣ .

( ٣ ) نقد الشعر : ١٨ .

( ٤ ) الموشح : ص : ٢٧ .

ويعلق الدكتور محمد عبد الرحمن شعيب بقوله : « وهبعت النذالة هنا صدور مثل هذا القول الدال على القناعة والرضا بالقليل من متاع الحياة الدنيا من ملك أو من ابن ملك كان المفروض أن يملأ الدنيا جمعجة بأبهة الملك، وعظمة السلطان والاسمهانة بالحياة في سبيل الحفاظ على الجاه ، ويزكى هذا الفهم في نظرنا ما نراه بعد من تعقيبه على أبيات أخرى لنفس الشاعر يتغنى فيها بسعيه وراء الملك . وفيها يقول :

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة . . . كفاني ولم أطلب قليل من المال  
ولسكنما أسعى لمجد مؤثّل . . . وقد يدرك المجد المؤثر أمثالي

بقوله : « ما رأيت أفخر من قول امرئ القيس . . . فلو أن ما أسعى . . الخ .

وبذلك يكون شرف المعنى في أحد تفسيراته أمراً نسبياً ، فما يناسب النبلاء من الأفكار والمعاني يكون غير مناسب لعامة الناس ، ويكون خروج طبقة النبلاء عن موافق المجد والشرف والعظمة إخلالاً بمقياس شرف الفن ونحن نرى أن قول المرزباني يجرنا الى مزالق كثيرة ، وتضطرنا إلى ربط كل طبقة من طبقات المجتمع بقيم محددة متعارف عليها ، وخروج أى منها عن تلك القيم يكون هداماً أو اعتداء على شرف المعنى .

ويكون هذا المقياس إذا شيئاً نسبياً معيارياً ، يتعلق بالوسط الاجتماعي الذي يتعامل معه ، وليس أمراً موضوعياً يتعلق بالمعنى في ذاته ، بل ممن صدر عنه القول ، وبمن نقل عنه الحديث ، وهنا تنتفي الموضوعية في الرأي والدقة في الحكم<sup>(١)</sup> .

---

( ١ ) الفسكرة في الأدب : الدكتور محمد عبد الرحمن شعيب : ص : ٨٦ ط : ١٩٧٥

ونلاحظ أن شرف المعنى يصحب دائماً بشرف اللفظ ، مما يدل على اعتبار الشكل في العمل الأدبي حتى عند من يقول بالمضمون ، فبشر بن المعتمر يقول في صحيفته التي أوردتها الجاحظ : « ومن أراغ معنى كريما فليلتبس له لفظا كريما ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف » .

ويردد أبو هلال العسكري نفس العبارة في كتابه ( الصناعتين ) .

ومن هنا لا يطالبون الشاعر بأن يتقيد بالصدق أو بالكذب بل بالبراعة في إجادة الصنعة والصباغة بصرف النظر عن مخالفته ، للحق فقدم ابن جعفر يبيع الأديب أن يناقض نفسه ، وشرع له عدم مراعاة الواقع بقوله : « إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين ( في الثمر ) بأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا أيضا ، غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها »<sup>(١)</sup> .

فتناقض الأديب لا يشكل خطرا على أدبه وسلامته تفكيره ، ولا يحط من قيمة الفن الأدبي بوجه عام ، كل ما هنا لك أنه يطالب بالألا تكون هذه الاستحالة وهذا التناقض في موقف واحد ، وفي الكلام نفسه ، والحال نفسه حتى لا ينكشف أمره .

« ولو أنهم قيدوا ذلك بتصوير المواقف موضوعيا من وجهتي نظر مختلفتين ، كما يحدث لمؤاني المسرحيات والقصص مثلا في تمويرهم المواقف من وجهات نظر شخصياتهم المختلفة ، لما تنافى ذلك مع الصدق في ذاته ، ولا كنهم أطلقوا العنان للشاعر في عدم مراعاة الواقع ، بل إنهم أخذوا يلقيون الشعراء وسائل الحظوة لدى المدوحين بنصائح لا صلة لها بصدق الشاعر وصدق الموقف »<sup>(٢)</sup> .

---

( ١ ) نقد الشعر : ص : ١٤ .

( ٢ ) النقد الأدبي الحديث : ص : ٢٢٣ .

على أننا نجد من نقاد العرب من التفت إلى أن الصدق هو موافقة الواقع ، وهذا الصدق المطابق للواقع هو من أسرار خلود الأدب .

يقول ابن رشيق : « وليس في العرب قبيلة إلا وقد نيل منها ، وهجيت ، وعيرت ، فخط الشعر بعضاً منهم بموافقة الحقيقة ، ومضى صفحا عن الآخرين لما لم يوافق الحقيقة ، ولا صادف موضع الريبة »<sup>(١)</sup> .

وبهذا المقياس ترتبط القيمة الجمالية بالصدق ، أو بالحق ، فالرؤية الصادقة تكشف عن جمال الأشياء في ذاتها ، لأن الجمال هو الصدق ، وهو نفس الاتجاه الذي وجدناه عند بعض علماء الجمال المحدثين<sup>(٢)</sup> .

كما أننا وجدنا من نقاد العرب من يربط الجمال بالغاية الأخلاقية ، وهو امتداد للفكر الأدبي في العصر الإسلامي ، في الوقت الذي لا يتجاهل فيه القيم الفنية والنفسية ، وبزوغ هذه النظرية الأخلاقية يرجع إلى الغاية التي وضعت للفن من حيث هو يرشد إلى الخير ويوصي بكراهية الشر ، ويصحح السلوك ويهذب ، وكذلك ما فرض على الفنانين من مطلب القيام بدورهم في تثقيف الجماهير ، وتقوية الروح المعنوية أو القومية في الشعب ، ونشر فضائل ضبط النفس والاجتهاد<sup>(٣)</sup> .

فالصدق عندهم هو « الصدق الفني » حتى يكون الشعر صورة صادقة للشاعر وببشئته ، ومن هنا قرروا ضرورة التلاؤم بين ما يرى الشاعر وما يصف وبين واقعه وصوره ، حتى يكون الصدق والمطابقة ، ولا يكون التكلف والكذب .

---

( ١ ) العمدة : ١ / ٩٨ .

( ٢ ) انظر : مقالات في النقد : ماثيو أرنولد : ص : ٩١ .

( ٣ ) الأسس الجمالية في النقد العربي : ٩٦ .



ويربط حازم قضية الصدق بفكرة التخيل والمحاكاة ، ويجعل المعاني الصادقة المرتبة الأولى ، ولا يبيح للشاعر أن يرجع إلى القول الكاذب « إلا حيث يعوزّه الصادق » وهو لم يقدم المعاني الصادقة لهدف خلقى ، وإنما قدمها لأنها أقوى في التخيل ، فهي لا تثير في الفكر معارضة تضعف أثر المحاكاة .

وطبقاً لهذه القيمة قسموا صنوف الشعر : « فشعر هو خير كله : وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة والمثل العائد على من تمثل به بالخير وما أشبه ذلك ، وشعر هو ظرف كله : وذلك القول في الأوصاف والنعوت والتشبيه ، وما يفتن من المعاني والآداب ، وشعر هو شر كله : وذلك هو الهجاء ، وما أسرع به الشاعر إلى أعراض الناس »<sup>(١)</sup> .

فبقدر ما يتوافر في الشعر من قيمة خلقية تكون له المرتبة الأعلى ، وبقدر ما يتوافر في الشعر من عظات ومواعظ ومثالية خلقية ينال التقدير والإعجاب .

ومن تعريفات البلاغة التي أوردتها الجاحظ أنها « ما بلغ بك الجنة وعدل بك عن النار ، وما بصرك موانع رشذك وعواقب غيك »<sup>(٢)</sup> ! !

والقيم الجمالية تنبع من منابع الحق والخير .

وفي مساجلة جرت بين أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري وأبي الدياس عبد الله بن المعتز كتب ابن الأنباري إليه : جرى في مجلس الأمير ذكر الحسن بن هانيء . والشعر الذي قاله في المجنون ، وأنشده وهو يؤم قوماً في صلاة وهو أن لكل ساقطة لا قطة ، ولكل كلام رواة ، وكل مقول محمول ...

( ١ ) العمدة : ١ / ٧٦ .

( ٢ ) البيان والتبيين : ١ / ١١٤ .

فكان حق شعر هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بألسنتهم ولا يدونونه في كتبهم ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم ، لأن ذوى الأقدار والأسنان يجلون عن روايته ، والأحداث يغشون بحفظه ، ولا ينشد في المساجد ولا يتجمل بذكره في المشاهد ، فان صنع فيه غناء كان أعظم لبليته لأنه إنما يظهر في غلبة سلطان الهوى ، فيهبج الدواعى الدنيئة ، ويقوى الخواطر الرديئة .

والإنسان ضعيف يتنازعه على ضعفه سلطان القوى ، وثقسه الأمانة بالسوء ، والنفس فى انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كوة منحدره من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، إن لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى ما فيه هلكها .

والحسن بن هانى ، ومن سلك سبيله من الشعر الذى ذكرناه ، شطار كشفوا للناس عوارهم ، وهتكوا عندهم أسرارهم ، وأبدوا لهم مساوئهم ومخازيهم ، وحسنوا ركوب القبائح .

فعلى كل متدين أن يذم أخبارهم وأفعالهم ، وعلى كل متصور أن يستقبح ما استحسنه ، ويتنزه عن فعله وحكايته ، وقول هذا الخليع : « ترك ركوب المعاصى إزراء بعفو الله تعالى » حض على المعاصى أن يتقرب إلى الله عز وجل بها تعظيما للعفو ، وكفى بهذا مجونا وخلعا داعيا إلى التهمة لقائله فى عظم الدين ، وأحسن من هذا وأوضح قول أبى العتاهية :

يخاف معاصيه من يتوب فكيف ترى حال من لا يتوب<sup>(١)</sup> .

وهذا النص وثيقة تكشف عن اتجاه أصحاب الالتزام الخلعي الذى ينفر من الشعر الخليع الذى يصور الرذائل ، ويكشف ما يجب أن يستر حتى

ولو بلغ مثل هذا الشعر القمة في الأداء الفني ، لما لمثل هذا الشعر من أثر خطير على أخلاق الناشئة وذوى النفوس الضعيفة وبخاصة إذا اقترن هذا الشعر بمن الغناء لأن هذا تحريك للغرائز والشهوات .

وأصحاب هذا الاتجاه يجعلون القيمة للمضمون والأفكار القوية السليمة وكل ما يطالب به الأديب هو السهولة والوضوح حتى يصل إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين الذين يتوجه إليهم الأديب بفنه ، والانصراف إلى الشكل وإغراق الأسلوب بالمحسنات يقلل من القيمة الجمالية للعمل الفني لأن الأديب حينئذ يبتعد عن هدفه ووظيفته وهو إصلاح حال الناس والسمو بعواطفهم .

فليس بصحيح ما يتردد على ألسنة بعض المعاصرين من أن النقد العربي لم يتجاوز في تقويمه للشعر الناحية الفنية، بل إننا نرى رسالة الأديب الاجتماعية واضحة عند أصحاب هذا الاتجاه ممن يلزمون الأدباء باختيار الموضوعات النافعة والأفكار السامية التي تنمى الفضائل وتحقق الغاية الخلقية التي لها دورها الهام في النهوض بالمجتمع .

\* \* \*

وهكذا نجد أن الحكم الجمالي في النقد العربي على ضوء القيمة الاجتماعية لم يكن قائما على فكرة فلسفية أو نظرية علمية بالمفهوم الحديث ، وإنما كان على أساس من أن الأدب ظاهرة اجتماعية تؤثر في الحياة وتتأثر بها .

وقد وضع لنا كيف كان للحياة الاجتماعية أثرها الخطير في تحديد مسار الدرس البياني ومفاهيمه والاتجاه نحو تحقيق المنفعة طبقا للتغيرات والقيم الاجتماعية السائدة ، وكيف كانت مقولة ( لكل مقام مقال ) . و ( لكل طبقة ما يناسبها من القول ) مظهر من مظاهر تأثير البيان والنقد بالحياة الاجتماعية ثم كيف وجد بعض النقاد أن وظيفة الأديب ليست هي

إمتاع المتلقي ومخاطبة الشهوات والغرائز حتى يجذب الأديب جمهوره وتكون له  
الحظوة، وإنما للأدب رسالته في النهوض بالحياة على ضوء القيم الدينية  
والمثل الخلقية، فالفن والخلق والدين منبعها واحد، وهدفها واحد، ومن  
هنا تحدد وظيفة الفنان على ضوء هذا الفهم الخلقي، وعلى ضوء ما يقدم  
الفنان من نماذج الملوكة القويم لمجتمعه.

\* \* \*

## خاتمة البحث

تناول البحث الظاهرة الجمالية ومدى أهميتها على اعتبار أنها أعظم المتناقضات في حياة الإنسان ، والتي ظلت الإنسانية من خلال الفكر الفلسفي والأدبي تبحث عن « معايير » موضوعية يقاس بها الجمال .

وقد انقسمت الدراسة بطبيعتها باين :

طالع الباب الأول — الذي انتظم فصلين — محاولة تحديد مفهوم الجمال ووضع معايير له في الفكر الغربي ابتداء من الفكر الإغريقي<sup>١</sup> والروماني إلى قيام ( علم الجمال ) في الفكر الأوربي الحديث منذ محاولة ( بومبارتن ) وضع منطق للخيال ، وجد فيه المفكرون من بعده إمكانية تحديد الجمال ووضع معايير للحكم والتقويم الجمالي ، سواء عند المثاليين الذين يرون أن العمل الفني غاية لا وسيلة ، وأنه عالم لا علاقة له بالخير ولا بالشر ، فهو عالم أثيري خالص ، ينطلق في حرية بعيدا عن كل قيد خارجي يحد من انطلاقه فلا علاقة له بالعواطف أو الحواس أو المدركات العقلية — أو عند الواقعيين الذين حاولوا أن يتخلصوا من الارتباط بفلسفات العصور القديمة وذهبوا إلى أن الجمال صفة ينسبها الإنسان إلى الأشياء التي يثير إدراكه لها انفعالا مريحا .

ولكل اتجاه مدارس وأصول وقواعده ومعايره الجمالية التي تتفق مع ما يذهب إليه في فلسفة الفكر والحياة .

وفي مجال النقد الأدبي تبلور هذا التفكير الجمالي في اتجاهين يقف كل منهما في مواجهة الآخر موقف النقيض ، ودارت حولهما قضايا النقد بصفة عامة والأدب بصفة خاصة .



أولهما : الفن للفن : وهو اتجاه مرتبط بالمثالية الجمالية في جذوره التاريخية وبالحركة الرومانسية بعد أن تحوّلت من الثورية إلى هروب من الحياة ، وهي في نفس الوقت صيغة مدوية ضد الواقعية التي تهبط بالفن إلى الحياة .

الآخر : الفن والمجتمع : وهو اتجاه وإن كان يرجع في جذوره إلى دعوة « أفلاطون » إلى الغاية الخلقية في الفن ، إلا أن العلاقة بين الفن والمجتمع قد أخذت أعماقا بعيدة نتيجة للمنطق العلمي والاجتماعي في حياة الإنسان التي كشف عنها « دوركايم » و « فرويد » ؛ وقد ساعدت مثل هذه الدراسات مع التغيرات السياسية والاجتماعية في حياة البشر بعد الحروب العالمية الأخيرة على الاتجاه بالفن اتجاهها اجتماعيا بالنظر إلى الإبداع الفني على أنه ثمرة من ثمرات المجتمع ، وأن العمل الفني تسكيف لميول المجتمع ورغباته وحاجاته وله جذوره التي تتجاوز فردية الفنان إلى كيان الجماعة ، ومن ثم تبرز وجهة النظر الاجتماعية في تفسير الفن وتقويمه والحكم عليه .

\* \* \*

وتناول الباب الثاني : الفكر الجمالي عند العرب محاولا الوقوف على الأسس الفلسفية والنفسية والمذاهب الجمالية التي قام عليها والتي كانت أساسا في وضع المعايير للحكم الجمالي عندهم ، وقد كان من ثمرات الجهد في الفصلين اللذين انتظم منهما هذا الباب ما يأتي :

١ — محاولة فلاسفة المسلمين الصادقة في تناولهم لمكرة الجمال ووضع معايير له في إطار من الحسية مستعيتين في ذلك بفلسفة « أرسطو » وآرائه في الشعر . وقد تعرضت الدراسة من خلال ذلك إلى كثير من قضايا الفن

ومسائله ، كما كشفت عن الأثر الكبير للمفكرين العرب في محاولة وضع ( علم الجمال العربي ) .

٢ — ودون الدخول في متاهات ( الميتافيزيقا ) نجد النقد الجمالي عند نقاد العرب لا يكاد يترك عنصرا من عناصر العمل الأدبي إلا ووقف عنده ليرز مقوماته الجمالية ، ويضع معايير الحكم عليه .

٣ — تحدثوا عن عملية ( الإبداع الفنى ) وما يتصل به من أصل العبقرية وكانت لهم وقفات أصيلة ومميزة أمام فكرة الفن بين التلقائية والإرادية .

٤ — أطالوا الحديث فيما يطلق عليه المحدثون الانفعال والعواطف ، فتناولوا البناء الذى يتفجر منها الشعر ، وقالوا بأن الطبع لا يكفى بل لابد من المثير أو الدافع وقد فصلوا القول فيه .

وتنبهوا إلى مسألة من أدق مسائل فلسفة الجمال وقضايا الفن وهى أن الرؤية الفنية حدس وكشف ، لأنها لا تقف عند حد الصفات المادية للأشياء فى وجوه تفوق الحصر ، كما وقفوا عند مسألة أخرى من أدق مسائل علم الجمال وهى دور الفهم فى تحويل الإدراك الحسى إلى تجربة ، وكان لهم السبق فى مثل هذه المسائل الجمالية التى اتخذت معايير جمالية للحكم عند المحدثين .

٥ — وكان من أبرز ما تناولوه ( الخيال والتخيل ) ، فالخيال عندهم هو الدعامة الأولى التى يرتكز عليها الأديب منشئا أو ناقدا ، ودراستهم للخيال تكاد تنحصر فى الخيال التأليفي الذى يتجلى فى رسم صور تكثر أو تقل لتؤلف عملا فنيا متكاملا .

وقد فرقوا بين الخيال والوهم على أساس قيام الخيال على الحقائق وارتباطه بحقائق الأشياء ، وحقائق الوجدان وانفعالاته ربطا لا ينكره حس ولا عقل أما الوهم فهو بعيد عن هذه الحقائق ولهذا فهو وسيلة لإفساد للعمل الفنى .

٦ — ومن المبادئ الجمالية المقررة عند نقاد العرب عامل ( الغرابة والندرة ) في الصورة الأدبية فالصورة الأدبية الشائعة التي يتداولها الشعراء تفقد الإحساس الجمالي بها ، وندرة حصول الصورة تكسبها خفاء وجمالا ، إذ قلة التكرار على الحس توجب الغرابة التي تكسب الشيء جمالا ، ومن هنا فرقوا بين الغموض الفني الذي يزيد العمل الأدبي جمالا ، وبين التعقيد المذموم الذي يشين العمل الفني .

٧ — ومن أهم ما تنبه إليه نقاد العرب هو أن العمل الفني لا يقاس بمقاييس العقل وحده ، لأن الصورة الأدبية بما تعكس من أحاسيس وعواطف تفقد بذلك وضوحها الذهني ، فاذا تناولها الناقد بمقاييس المنطق والعقل أصبحت مرفوضة ، لأن الناقد لا بد أن يحس التجربة التي عاناها الأديب المبدع ، وأن يكون مشاركا له في وجدانياته وعواطفه .

٨ — ومن المعايير الجمالية الموضوعية ( الأصالة والابتكار ) على اعتبار ارتباط هذا المعيار بقدرة الفنان الذاتية على التأمل والملاحظة وتفرده في إبراز كل ما يتناوله من مضمون .

ومن هنا وقف نقاد العرب ليتحروا مدى أصالة كل أديب وابتكاره وابتداعه في فنه ، حتى يمكنهم تحديد مكانته ، ورفعهم هذا إلى الوقوف أمام النص ورده إلى صاحبه ، واضعين يدهم على الأخذ والاقتفاء ، مفصلين القول في ذلك .

٩ — أدرك نقاد العرب أهمية الكلمة باعتبارها العنصر الرئيس في العمل الأدبي ، ففرقوا على خصائصها الفنية والجمالية ، ووضعوا معايير لكل لفظة على انفرادها ، ومعايير للألفاظ مؤلفة ، وقد خضعت هذه المعايير كلها لقانون التناسب والتناسق الجمالي .

١٠ — وقف نقاد العرب بعمق وتفهم على مقياس من أهم مقاييس الجمال الموضوعية وهو (التكوين الذهني) للعمل الفني، وما يتصل بذلك من عمليات عقلية تتجمع من خلالها عناصر العمل الفني، وتنبض في ثناياها حركات الإبداع وقد كشفوا عن الأبعاد النفسية والفنية والجمالية موضعين مناهج الأدباء ومنازعهم نحو التكوين على أسس عميقة بعيدة عن السطحية، لأنها تكشف عن تجسيم الصورة الذهنية في أشكال من البناء الفني القائم على أسس جمالية وتتناول الشكل والمضمون.

١١ — وفي مقدمة المعايير الجمالية عند نقاد العرب (الإيقاع) وهو التردد المتواصل لنظام معين، وانسجام هذا التردد أثناء استمراره وتواصله فالإيقاع هو سر الفنون عندهم لأنه يمثل حركة القلب وحركة النفس واضطراب العواطف لأنه يذبح من القلب ويتجه إلى القلب.

وقد وضع النقاد أيديهم على الأسرار الخفية للإيقاع الزماني والمكاني، ووقفوا على القوانين التي تحكمه، واهتدوا إلى صلته بالنفس الإنسانية والتركيب الجسماني، وما يحققه الإيقاع من انسجام وقوة وجمال، واتخذوه معياراً من أهم معايير الجمال التي تتعمق العلى في الاستحسان والاستهجان.

١٢ — ومن المعايير الجمالية (مقياس القيمة الاجتماعية) أي الفائدة التي تعود على الجماعة من عمليات الإبداع الفني، إذ كلما أدى الفن دوره في خدمة الجماعة كان ذلك من أسباب جماله، ولم يكن الأدب العربي في عصوره المختلفة بمعزل عن الحياة، ولم يكن الشعر بمعزل عن الدين، وكان لابد وأن يتأثر النقد الأدبي بالاتجاهات السياسية والاجتماعية، فالشعر عند نقاد العرب هو ما يرى السامع فيه نفسه، وكما يرجع العمل الأدبي عندهم إلى أمور خاصة بدوافع الإبداع فهو يرجع أيضاً إلى أمور ترجع إلى المجتمع، وإذا كانت مقاييس الجمال عند نقاد العرب تتجه إلى الشكل والصياغة فإنها لم تغفل أبداً المضمون الاجتماعي.

وعلى الله قصد السبيل

دكتور

منصور عبد الرحمن

## ثبت المصادر والمراجع

- ١ — الإبانة عن سرقات المتنبي — العميدى ط : دار المعارف ١٩٦١
- ٢ — اتجاهات النقد الأدبى فى القرن الخامس — د . منصور عبد الرحمن ط : الأنجلو ١٩٧٠
- ٣ — اتجاهات النقد الأدبى من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع . د . منصور عبد الرحمن : الأنجلو ١٩٧٩
- ٤ — اتجاهات نقد الشعر فى مصر — د عبد الواحد علام ط : الشباب ١٩٧٩
- ٥ — إحياء علوم الدين — الغزالى ط : خليفة ١٢/٩ هـ
- ٦ — إخبار العلماء بأخبار الحكماء — القفطى ط : لجنة التأليف ١٩٣
- ٧ — أدب الكاتب — ابن قتيبة ط : مصر ١٢١٠ هـ
- ٨ — الأدب وفنونه — د . عز الدين إسماعيل ط : رابعة ١٩٦٨
- ٩ — أرسطو طاليس ( فن الشعر ) تحقيق : د . عبد الرحمن بدوى ط : النهضة ١٩٥٠
- ١٠ — أساس البلاغة — الزمخشري ط : إحياء المعاجم : ١٩٥٣
- ١١ — أسرار البلاغة — عبد القاهر الجرجاني ط : المنار ١٢/٢ هـ
- ١٢ — الأسس الجمالية فى النقد العربى — د . عز الدين إسماعيل ط : دار الفكر ١٩٦٨
- ١٣ — الأسس النفسية للإبداع الفنى — د . مصطفى سوييف ط : دار المعارف : ١٩٥٠
- ١٤ — الأسلوب — أحمد الشايب ط : نائلة ١٩٤٦
- ١٥ — الاشتراكية والثقافة — ( مجموعة مقالات ) ط : معهد تاريخ الفنون موسكو ١٩٧٤



- ١٦ - الاشتراكية والفن - إرنست فيشر كتاب الهلال : يونيو ١٩٦٦
- ١٧ - أصول النقد الأدبي - أحمد الشايب ط : الثالثة - النهضة ١٩٤٦
- ١٨ - إعجاز القرآن - الباقلائي . تحقيق : سيد صقر ط ١٩٥٤
- ١٩ - أفلاطون - د أحمد فؤاد الأهواني ط : دار المعارف
- ٢٠ - ألوان - د . طه حسين ط : دار المعارف
- ٢١ - أمالي السيد المرتضى ط : دار السعادة
- ٢٢ - الإمتاع والمؤانسة - التوحيدى ط : لجنة التأليف ١٩٣٩
- ٢٣ - امرؤ القيس . طاهر أحمد مكي ط : دار المعارف ١٩٦٧
- ٢٤ - الإيضاح . القزويني ط : ثانية : صبيح
- ٢٥ - بحث في علم الجمال - جان برتليسي ط : نهضة مصر ١٩٧٠
- ٢٦ - بلاغة أرسطو بين العرب واليونان . د . إبراهيم سلامة ط : الأنجلو ١٩٥٢
- ٢٧ - البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها - أمين الخولي ١٩٣١
- ٢٨ - بندتو كروتشي - د عبد الرحمن بدوي ط : ١٩٦٠
- ٢٩ - البيان والتبين - الجاحظ . تحقيق : هارون ط : ١٩٤١
- ٣٠ - تاريخ النقد العربي - د . محمد زغلول سلام ط : دار المعارف
- ٣١ - التفسير النفسى للأدب - د . عز الدين اسماعيل ط : دار المعارف ١٩٦٣
- ٣٢ - تيارات أدبية - د . إبراهيم سلامة الأنجلو ١٩٥١
- ٣٣ - ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ط : ثانية ١٩٦٨
- ٣٤ - الجمال في تفسيره الماركسي - م . ب : بسكين ط : دمشق ١٩٦٢
- ٣٥ - جواهر الألفاظ - قدامة بن جعفر ط : الخانجي ١٩٣٢
- ٣٦ - الحيوان - لأبي عثمان الجاحظ ط : ١٣٥٧ هـ

- ٢٧ - خزانة الأدب - البغدادى  
ظ : بولاق
- ٣٨ - دراسات في علم النفس الأدبي - حامد عبد القادر  
ط : النمودجية : ١٩٤٩
- ٢٩ - دراسات في نقد الأدب العربى - د . بدوى طبانة  
ط : الأنجلو : ١٩٦٥
- ٤٠ - دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني  
ط : المزار : ١٣٦٧ هـ
- ٤١ - دور الكلمة في اللغة - أولمان . ترجمة د . كمال بشر  
ط : ١٩٦٢
- ٤٢ - الذوق الأدبي - أرنولد بينت . ترجمة د . على الجندى  
١٩٥٧
- ٤٣ - رسائل البلغاء - جمعها : كرد على  
١٩١٣
- ٤٤ - رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة - الفرياطى  
١٩٢٥
- ٤٥ - زهر الآداب - الحميرى  
ط : إحياء الكتب المصرية
- ٤٦ - سارتر مفكرا وإنسانا - بالاشتراك - دار الكتاب العربى
- ٤٧ - سارتر والوجودية - اليريسى . ترجمة د . سهيل إدريس  
بيروت ١٩٥٤
- ٤٨ ساعات بين الكتب - العقاد  
ط : النهضة : ١٩٦٥
- ٤٩ - سر الفصاحة - ابن سنان الخفاجى  
ط : ١٩٥٣
- ٥٠ - المرققات الأدبية - د . بدوى طبانة  
ط : الرسالة : ١٩٥٦
- ٥١ - شرح ديوان الحماسة - المرزوقى  
ط : لجنة التأليف : ١٩٥١
- ٥٢ - الشعر العربى الحديث - جليل كمال الدين  
ط : بيروت
- ٥٣ - الشعر والشعراء - ابن قتيبة  
ط : دار المعارف : ١٩٦١
- ٥٤ - الشفاء - ابن سينا - تحقيق د . عبد الرحمن بدوى  
ط : ١٩٤٦
- ٥٥ - الصبيح المنبى عن حيثية المتنبي - البديعى  
ط : ١٣٥٠ هـ

- ٥٦ - الصناعتين - أبو هلال العسكري ط : قانية - صبيح  
٥٧ - الضرائر - الألوسي ط : السلفية ١٣٤٩ هـ  
٥٨ - طبقات الشعراء - ابن سلام الجهمي ط : السعادة  
٥٩ - طبيعة الفن ومسئولية الفنان - د . محمد النويهي ط : ١٩٥٧  
٦٠ - الطراز - العلوي دار الكتب الخديوية ١٩١٤  
٦١ - عرض موجز للمادية الديالكتيكية - بوهستنيك  
دار التقدم . موسكو  
٦٢ - علاقة الفن بالواقع - ج . نيدوشفين ط : الفكر الجديد . بيروت  
٦٣ - علم الجمال في الفلسفة المعاصرة - مجاهد عبد المنعم مجاهد  
ط : ١٩٧٨  
٦٤ - علم الجمال والنقد الحديث - عبد العزيز حمودة ط : الأنجلو  
٦٥ - عيار الشعر - ابن طباطبا العلوي ط : التجارية ١٩٥٦  
٦٦ - الفكرة في الأدب - د . محمد عبد الرحمن شعيب  
ط : دار التأليف ١٩٧٥  
٦٧ - فلسفة الالتزام في النقد الأدبي - د . رجاء عيد ط : ١٩٧٤  
٦٨ - فلسفة الجمال - أ . ن . جاريث ط : دار الفكر العربي  
٦٩ - فلسفة وفن - د . زكي نجيب محمود الأنجلو ١٩٦٣  
٧٠ - فلسفة الفن في الفكر المعاصر - د . زكريا إبراهيم  
مكتبة مصر ١٩٦٦  
٧١ - فن الشعر - د . إحسان عباس ط : ثلاثة : دار الثقافة بيروت  
٧٢ - فن الشعر لهوراس - د . لويس عوض ط : النهضة المصرية ١٩٤٧  
٧٣ - فن الشعر - د . محمد مندور المكتبة الثقافية  
٧٤ - فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين - د . مصطفى الشكعة  
ط : الأنجلو ١٩٥٨

- ٥٠ - الفهرست - ابن النديم ط : ليبزج ١٨٧٢  
٧٦ - في النفس والعقل - د . محمود قاسم ط : الأنجلو ١٩٥٤  
٧٧ - في نقد الشعر - د . محمود الربيعي ط : دار المعارف ١٩٦١  
٧٨ - قدامة بن جعفر والنقد الأدبي - د . بدوى طبانة ط : الأنجلو ١٩٥٠  
٧٩ - قضايا النقد الأدبي - د . بدوى طبانة ط : الأنجلو ١٩٧١  
٨٠ - قضايا معاصرة في الأدب والنقد - د . محمد غنيمي هلال ط : نهضة مصر  
٨١ - الكامل - ابن الأثير ط : الأهلية ١٣٠٣ هـ  
٨٢ - كانت أو «الفلسفة النقدية» - د . زكريا إبراهيم ط : مصر للطباعة  
٨٣ - كتاب أرسطو طاليس في الشعر تحقيق : د . شكرى عياد : ١٩٦٧  
٨٤ - كتاب التعريفات - الشريف الجرجاني ط : الجديدة ١٣٢١ هـ  
٥٠ - مار كسية القرن العشرين - روجيه جارودى بيروت ١٩٦٧  
٨٦ - مبادئ علم الجمال - شارل لالو ترجمة . مصطفى ماهر ١٩٥٩  
٨٧ - مبادئ النقد الأدبي - أ . أ . ريتشاردز . ترجمة : مصطفى بدوى ١٩٦١  
٨٨ - المتنبي بين ناقدية د - محمد عبد الرحمن شعيب : دار المعارف ١٩٦٤  
٨٩ - المثل السائر - ابن الأثير ط : ١٩٥٩  
٩٠ - المجلد في فلسفة الفن - كروتشه . ترجمة : سامى الدروبي  
٩١ - محاضرات في الشعر المصرى بعد شوقي .. د . محمد مندور ١٩٥٧  
٩٢ - المدخل إلى النقد الأدبي الحديث - د . محمد غنيمي هلال . ط : رابعة ١٩٦٩

- ٩٣ - مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية - أ. كاسيرو  
الأندلس : بيروت
- ٩٤ - مسائل فلسفة الفن المعاصرة - م. جويو. ترجمة : الدروبي ١٩٤١
- ٩٥ - مشكلات علم الجمال الحديث . أ. ستاخوف ط : القاهرة ١٩٧٩
- ٩٦ - مشكلة السرقات الأدبية - د. محمد مصطفى هدارة ط ١٩٥٨
- ٩٧ - مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني -  
د . منصور عبد الرحمن الأنجلو ١٩٨٠
- ٩٨ - المقاييس . التوحيدي . تحقيق : السندوبي  
ط : التجارية ١٩٣٩ .
- ٩٩ - مقالات في النقد - ما ثيو أرنولد - ترجمة : علي عزت ١٩٦٦
- ١٠٠ - مقدمة ابن خلدون ط : البهية
- ١٠١ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - حازم القرطاجني  
ط : تونس ١٩٦٦
- ١٠٢ - منهج الزمخشري في تفسير القرآن - د . مصطفى الجويني  
ط . ١٩٥٩
- ١٠٣ - الموازنة بين أبي تمام والبحتري - الأمدى . ط : صبيح
- ١٠٤ - موسيقى الشعر - د . إبراهيم أنيس ط : الأنجلو ١٩٥٢
- ١٠٥ - الموشح المرزباني ط : السلفية ١٣٤٣
- ١٠٦ - النقد الأدبي - د . شوقي ضيف ط : دار المعارف ١٩٦٦
- ١٠٧ - النقد الجمالي - روز غريب ط : بيروت ١٩٥٢
- ١٠٨ - نقد الشعر . قدامة بن جعفر ط : الخانجي ١٩٦٣
- ١٠٩ - النقد العربي الحديث - د . محمد زغلول سلام ط : الأنجلو ١٩٦٤
- ١١٠ - النقد الموضوعي - د . سمير سرحان ط : الأنجلو



- ٣١١ - النقد النفسى عند ريتشاردز - د . فايز امكندر ط : الأنجلو  
١١٢ - نماذج من النقد الأدبى - إيليا حاوى ط : دار الكتاب اللبنانى  
١١٣ - نهاية الأرب - النويرى ط : دار الكتب المصرية ١٩٤٩  
١١٤ - هذه هى الوجودية - بول فوال-كيبه - ترجمة : عيتانى .

بيروت ١٩٥٦

- ١١٥ - هل يمكن قيام أخلاق وجودية - د . عبد الرحمن بدوى ١٩٥٣  
١١٦ - واقعية بلا ضفاف - روجيه جارودى دار الكتاب العربى  
١١٧ - وظيفة الأدب بين الآتارام الفنى والانقصاص الجمالى -  
د . محمد النوبهسى ١٩٦٦

- ١١٨ - الوساطة بين المتنبي وخصومه - الفاضى الجرجانى ١٩٤٨  
١١٩ - وفيات الأعيان - ابن خلكان ط : دار المأمون

## المراجع الأجنبية

- 1 — A. literary History of The Arabs By: Reynold.  
ANicl.olson .
- 2 — Arabic Literature, An Introduction H, A, R. Gibb.
- 3 — Bote, W. J. Prefaces to Criticism.
- 4 — Bradley : Oxford Lectures On Poetry.
- 5 — Collected Esays By: Redd H.
- 6 — Encyclopedia of Islam.
- 7 — Sistuations , Sartre , Gallimard.

## فهرست تحليلي للموضوعات

مقدمة: . . . . . (أ-و)

موضوع البحث وأهدافه ومناهجه ومصادره

تمهيد: . . . . . (١-٩)

أهمية الظاهرة الجمالية في الحياة الإنسانية

الفن هو الركيزة التي تنطلق منها الإنسانية نحو الأفضل - الجمال جزء  
جوهرى من التجربة الإنسانية ، وهو أعظم المتماقضات في حياة الفكر  
الإنسانى - اختلاف الآراء في تحديد مفهوم الفن والجمال - حتمية الوقوف  
على المعايير الجمالية في كل عمل أدبى على ضوء المدرسة التي ينتمى إليها .

## الباب الأول

الفكر الجمالى عند الغرب (١٠- ١٧٢)

الفصل الأول :

عند الإغريق والرومان ١٠ - ٣٤

الفن مدخل الفلسفة ، التصور الجمالى عند سقراط - أفلاطون والنزعة المثالية  
- أرسطو لا يأخذ بفكرة المثل - نظرية التطهير هي محور الدراسة الفنية عند  
أرسطو - مفهوم جديد للنظرية - محاولة أرسطو الجمع بين المحاكاة وقوة  
الخلق الفنى والجانب الخلقى في إطار من الفن الأدبى - هــوراس ينادى  
بالشكالية فى الفن والجمال، ويثبت لأشعر وظيفته التعليمية وقيمه الجمالية والنفسية.

الفصل الثانى :

فى الفكر الغربى الحديث ٣٥ - ١٧١

محاولة « بوجارتن » وضع منطق للخيال - مثالية الجمال عند « كانت »

وصلته بالخلق ، الفن والادب — مناقشة الفكرة — وصل الشعر بالفلسفة عند « فيخته » — الجمال رمز للخلق عند « شيلر » في اتجاهه المثالي — التجريد المحض في فلسفة « هيجل » وظابغها الميتافيزيقي — « كروتشه » يجعل الفكر كل شيء في العمل الفني ويرجع القيمة كلها إلى الشكل — الواقعيون يرفضون فكرة ( الأشكال الخالصة ) وكل موضوع صالح للتناول الفني على الرغم من تفاهته في الحياة — تعدد وجهات النظر داخل إطار الواقعية — تطور بحوث الجمال ومشكلاته بتطور الفكر الإنساني إزاء مشكلات الحياة — تأثير الفن بالفلسفة الوضعية التجريبية — الاتجاه المادي والتفسير الماركسي لمعنى الجمال — مناقشة الفكر الماركسي — الوجوديون يحاولون إخضاع الفن لمنطق فلسفتهم — فكرة ( الالتزام ) — أدب ( المواقف ) — عرض لأبطال « سارتر » من خلال موقفهم الفلسفي — التفكير الجمالي في الفن يتبلور في اتجاهين متناقضين : ( الفن للفن — والفن للمجتمع ) .

## الباب الثاني

### الفكر الجمالي عند الغرب (١٧٤—٣٧٣)

تمهيد : . . . . . ١٧٤ — ١٧٨

هل للنقد العربي في مراحله التاريخية أسس فلسفية ومذاهب جمالية قام عليها ؟ .

### الفصل الأول :

الجمال في الفكر الفلسفي عند العرب ١٧٩ — ١٩٧

الفكر الإسلامي يتناول الظاهرة الجمالية باحثاً عن مواقع الفن من طبيعة

الإنسان — الفكر الفلسفي لم يكن له أثر في تكوين مذاهب أدبية وكان له أثره العميق في الدرس البياني — « الفارابي » يرى أن التخيل غير مرتبط بالحقيقة والواقع — الجمال يتمثل في الصورة لا المادة عند « ابن سينا » وغايته المتعة لا المنفعة — محاولة « ابن رشد » ربط ( فن الشعر ) لأرسطو بالأدب العربي — الجمال عند « الغزالي » مرتبط بالحواس ولا يدرك إلا بها — « أبو حيان » يتناول مشكلة الجمال في الطبيعة والفن — أثر فلاسفة المسلمين في محاولة وضع ( علم الجمال العربي ) .

## الفصل الثاني :

### النقد الجمالي عند العرب ١٩١ — ٣٧٣

معايير جمالية لعناصر العمل الأدبي — ( الإبداع الفني ) وما يتصل به من أصل العبقرية — أراء مميزة وأصيلة حول فكرة الفن بين التلقائية والإرادية — ( الانفعال والعواطف ) وما أطلقوا عليه مصطلح المثير والدافع — الرؤية الفنية حدس وكشف — دور الفهم في تحويل الإدراك الحسي إلى تجربة — ( الخيال والتخيل ) الخيال هو الدعامة الأولى التي يركز عليها الأديب — حصر جهودهم في الخيال التأليفي — الفرق بين الخيال والوهم — ( الغرابة والندرة ) من أهم المعايير الجمالية — الندرة تزيد الشيء خفاء وجمالا — ( المقياس العقلي ) العمل الفني لا يقاس بمقاييس العقل وحده — الناقد لا بد أن يعيش تجربة الأديب حتى يمكنه التقويم — ( الأصالة والابتكار ) معيار الأصالة والابتكار يحدد مكانة الأديب — ( قوانين التناسب ) معيار جمالي تخضع له الكلمة والنظم — ( التكوين الذهني ) وما يتصل به من عمليات عقلية ونفسية تتجمع من خلالها عناصر العمل الفني — الكشف عن الأبعاد النفسية والفنية والجمالية لمناهج الأدباء في التكوين — تجسيم الصورة الذهنية في أشكال



من البناء الفني على أمضى جمالية — ( الإيقاع ) الأسرار الخفية للإيقاع  
الزمانى والمكانى — قوانين الإيقاع تتصل بالنفس الإنسانية والتركيب  
الجهانى — الإيقاع وما يحقق من انسجام وقوة وجمال — الإيقاع الموسيقى  
عند نقاد العرب قيمة جمالية نفسية ترتبط بالمضمون الأدبى — قوانين الإيقاع  
هى التى تفصل بين السجع والفصاحة فى القرآن — فنون بلاغية تكشف  
عن تمثل العرب للإيقاع الدلالى .

( القيمة الاجتماعية ) كميّار جمالى — الشاعر العربى يعبر عن مشاعر  
الجماعة من خلال شعوره — الأدب العربى لم يكن بمعزل عن الحياة فى  
عصوره المختلفة .

فكرة ( الفن للفن — والفن للمجتمع ) لم تكن بعيدة عن تاريخ النقد  
العربى — النقد الأدبى عند العرب كان مواءماً للتغيرات الاجتماعية عبر عصوره —  
مقاييس النقد الجمالى عند العرب تتجه إلى الشكل والصياغة ولا تغفل المضمون  
الاجتماعى — مقاييس الجمال عند أصحاب الاتجاه الشكلى — مقاييس الجمال عند  
أنصار الفكرة .

## صدر للمؤلف

- ١ — اتجاهات النقد الأدبي من الجاهلية إلى نهاية القرون الرابع الهجري  
مكتبة الأنجلو المصرية : ١٩٧٩
- ٢ — اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري .  
مكتبة الأنجلو المصرية : ١٩٧٧
- ٣ — مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني .  
مكتبة الأنجلو المصرية : ١٩٨٠
- ٤ — معايير الحكم الجمالي والنقد الأدبي  
مكتبة المعارف بالقاهرة : ١٩٨١

## تحت الطبع

- ١ — المنهج النفسي والدراسات الأدبية .  
دراسة متخصصة تتناول أصول المنهج النفسي في تظوره وأساسه واتجاهاته  
ومدارسه وأثره في الدرس الأدبي ، مع الدراسة التطبيقية .
- ٢ — قضايا معاصرة في النقد الأدبي القديم .  
دراسة تاريخية فنية مقارنة لأهم قضايا النقد الأدبي وموقف القدماء والمحدثين منها .
- ٣ — مدخل إلى دراسة البلاغة العربية .  
دراسة في أصول البلاغة العربية وأسسها الجمالية .

رقم الايداع

٨١/٤٧٨٥

دار سراج كحافا للطباعة

٢١ شارع فهي المنفرد من شارع الموارني بالقصر العيني

تليفون : ٩٨٦٥٥٣



دار مصر مكتاف للطباعة  
٢١ شارع قصى المنصرع من شارع الموارى بالقصر العبنى  
تلفون : ٩٨٦٥٥٣

Bibliotheca Alexandrina



0310956